

# **”Vindu mot himmelen”**

**Representasjon av det hellige: Utviklingen av en teologisk forståelse av  
ikonbruk under billedstriden i Øst-Romerriket 726-843 e.Kr.**

**Ole Marton Ølberg**

**Masteroppgave i kirke- og misjonshistorie  
Misjonshøgskolen  
våren 2010**

## 1.0 INNLEDNING

### 1.1 Valg av tema

### 1.2 Kilder og Metode

## 2.0 HOVEDDEL

### 2.1 Kristen kunst fram mot Milano-ediktet

#### 2.1.1 Huskirkene

#### 2.1.2 Katakombene

#### 2.1.3 Overgangen fra det hemmelige til det synlige

### 2.2 Kristen kunst etter Milano-ediktet

#### 2.2.1 Fra private hus til offentlige kirker

#### 2.2.2 Forholdet mellom ikon og relikvie

#### 2.2.3 Konstantinopel fram mot billedstriden

#### 2.2.4 Quinisextum-konsilet

### 2.3 Ikonstriden

#### 2.3.1 Angrep mot ikonbruken

#### 2.3.2 Forsvar for ikonbruken

#### 2.3.3 Korset – det ikonoklastiske alternativ

#### 2.3.4 Ikonenes sannhet

#### 2.3.5 Ikonenes nødvendighet

## 3.0 AVSLUTNING

## 4.0 KILDER

## 1.0 Innledning

### 1.1 Valg av tema

Høsten 1999 var jeg på besøk i Russland i forbindelse med KFUM/KFUK. Under oppholdet besøkte vi blant annet en russisk-ortodoks kirke. For en som hadde vokst opp med norsk gudstjenesteliv i en tynt befolket Lofotkatedral, opplevdes den ortodokse gudstjenesten ganske spesiell. I et mørkt rom fylt med lukten av røkelse og brennende lys, med en stemme man ikke så personen bak, messende på et språk i hvert fall ikke jeg kunne skjelne ordene fra hverandre på, var bildene på veggene blant de gjenstandene i rommet det var lettest å feste blikket på. Den gang visste jeg ikke mye om hvor mye de bildene betydde for de som var der for å feire gudstjeneste, men de gjorde likevel inntrykk på en ung gutt. Når jeg i dag ser ikoner brukt i mye større grad også i norsk kirkeliv, er det stadig med en undring over hva det er jeg ser på. Vår oppfattelse av ikoner kan nemlig ikke sammenlignes med den sterke tilhørigheten de ortodokse har til dem, for hvem ikonene kan sies å uttrykke deres lære i sin helhet. Ifølge den ortodokse ikonmaleren og teologen Leonid Ouspensky er det absolutt umulig å forestille seg den minste liturgiske rite i den ortodokse kirken uten ikoner.<sup>1</sup>

Hvordan har så denne sterke forståelsen av ikonene vokst fram, og hva representerer et ikon for en ortodoks kristen?

I denne oppgaven har jeg bestemt meg for å se nærmere på bakgrunnen for ikonenes viktige posisjon i det religiøse livet til den ortodokse kirken. Den ortodokse forståelsen av ikonene ble i stor grad utviklet under en konflikt knyttet til representasjon av det hellige i kristen kunst i det bysantinske riket i årene 730-843 e.Kr. Hva var årsakene til denne konflikten, og hvordan utviklet forståelsen av ikonbruken seg gjennom den?

---

<sup>1</sup> Ouspensky, s. 8

## 1.2 Kilder og metode

Dette er en kirkehistorisk oppgave som i hovedsak fokuserer på den ikonoklastiske striden sentrert rundt Konstantinopel fra ca år 730-843. Disse årstallene fungerer som en ramme rundt en strid med røtter tilbake til de første kristne, som igjen stod i en ennå eldre jødisk kontekst. For å få et tydeligere bilde av stridens kjerne vil det da være nødvendig å bevege seg utover den rammen som er satt, uten at jeg av den grunn velger å se bort ifra den.

Jeg vil gjøre bruk av historisk metode. Det vil si at jeg forholder meg til de skriftlige kildene jeg har tilgjengelig, og knytter problemstillingen opp til dem. Primærkildene fra både før og under den ikonoklastiske perioden er ikke alltid tilgjengelig i en oversettelse som jeg kan gjøre meg nytte av. Det jeg har klart å tilegne meg er på engelsk, og vil fremstå slik i direkte sitater i oppgaven. Flere av dem er å finne nedskrevet i nyere litteratur, som det også vil bli referert til. Et av de største problemene knyttet til primærlitteraturen fra disse periodene, er at mesteparten av kildene er ført i pennen til den seirende part, ikontilhengerne. Det meste av stoffet ikonmotstanderne produserte ble ødelagt i etterkant av striden, og man må gå til motpartens litteratur for å finne spor av det. Dette gjør at man bør utvise en viss varsomhet i behandlingen av historier som kan tolkes i retning av ren propaganda til fordel for ikoner og deres tilhengere. Samtidig står selve den teologiske diskusjonen i stor grad intakt, og gjør at vi kan danne oss et bilde av hvilke problemer som utspant seg rundt bruken av religiøse bilder.

Litteraturen knyttet til det bysantinske riket, og kunsten ikke minst, er meget omfattende. Å finne et utvalg som baserer seg helt og holdent på den problemstillingen jeg har valgt har vist seg vanskelig, i det mye av det som blir skrevet ikke kommer i norske og/eller engelske utgaver. Mye av litteraturen overlapper dessuten flere fagfelt knyttet til den bysantinske kunsten.

Dette er som nevnt en kirkehistorisk oppgave. Allikevel har jeg funnet det nødvendig å ta i bruk også kunsthistorisk litteratur. I den aktuelle perioden jeg skriver om, gikk disse fagområdene stort sett over i hverandre. Dessuten stiller kunsthistorikerne seg gjerne mer nøytral til det teologiske materialet de også er nødt til å behandle. Fra ortodoks hold benytter jeg meg av ikonmaleren og teologen Leonid Ouspensky, som gir et godt innblikk i en vurdering av ikonstriden sett med ortodokse øyne. Videre har jeg valgt å bruke det jeg mener er et representativt utvalg av kunsthistoriske forfattere. Viktigst av disse for denne oppgaven

er Charles Barber, hvis *Figure and likeness* gir et direkte og velformulert dypdykk inn i utviklingen av kunstforståelsen under ikonstriden. Barber innlemmer i sin bok også en rekke oversettelser av primærkilder som har stor betydning for denne oppgaven, noe som vil gjenspeiles i flere av kapitlene. Jeg har også benyttet meg mye av Barbers fagkolleger John Lowden og Robin Cormack. Disse forfatterne står som relevante representanter fra sine fagfelt. Sammen med den andre litteraturen jeg har gjort nytte av, gir de et godt grunnlag for å kunne gi en adekvat besvarelse.

## 2.0 Hoveddel

### 2.1 Kristen kunst fram mot Milano-ediktet

Under ikonoklasmen gikk kirken gjennom et oppgjør som virkelig skulle sette søkelyset på dens vurdering og bruk av ikonene. Som rundt så mange andre teologiske spørsmål opp gjennom historien, skulle det en konflikt til for å få en slik gjennomgang. Fram til denne konflikten begynte å skyte fart er det få overlevende tekster og spor av fysiske beviser som dreier seg om bruken av ikoner i kirken tidligere.<sup>2</sup> Dersom man skal følge tradisjonene som vokste fram om dette kan man spore de første ikoner så langt tilbake som da Jesu fortsatt levde. Uten å overse et slikt syn, som står sterkt hos de ortodokse, kan det være interessant å se litt på det forløpet kristen kunst gikk gjennom fram mot ikonoklasmen ut fra de gjenstandene som har overlevd.

Da de første kristne begynte å spre seg utover den romerske verden i de første århundrene e. Kr, var det i en verden med en sterk tradisjon for kunst som strakk seg tilbake til førhellenistisk tid.<sup>3</sup> Alexander den stores felttog brakte gresk kultur og kunst til nye områder, til et publikum som hadde egne kunsttradisjoner å vise til. Møtet mellom ulike kulturer satte sitt preg på kunstutviklingen fram mot Romerrikets framvekst, en utvikling som romerne bygget videre på. Romerriket ble et storsamfunn influert av en mengde ulike idèer og retninger. Kirkehistorien er full av eksempler på møter mellom disse idèene og kirken. I det kirken er en del av det samfunnet den befinner seg i, vil den vanskelig kunne unngå en slik påvirkning. Den kristne kunsten opplevde, akkurat som den kristne læren, store utfordringer i møtet med denne påvirkningen, selv om det skulle ta tid før det utartet seg til en konflikt. Forholdet mellom kunsten og læren skulle da også forbli uklar fram til det oppgjøret som fant sted mellom de ulike meningsretningene på 700 og 800-tallet.

Kristen kunst før ikonoklasmen deles gjerne inn i to perioder. Den første perioden regner man fram til Milano-ediktet i 313, den andre etter. Milano-ediktet var et dokument utstedt av keiserne Licinius og Konstantin som erklærte Romerriket som religionsnøytralt. Kirkens

---

<sup>2</sup> Barber, s. 13

<sup>3</sup> Lowden, s. 11

posisjon var i denne første perioden ikke så sterk at den til enhver tid kunne presentere sin religion offentlig uten å sette seg i en ganske utsatt posisjon, og bruken av kunst blant de kristne ble nok berørt av det. I perioder opplevde de kristne både større og mindre forfølgelser, om enn ikke overalt i Romerriket, og idet kirken ikke ble anerkjent som gyldig religion av romerne var det ikke unaturlig at mye av virksomheten ble gjort i hemmelighet.

### **2.1.1 Hus-kirkene**

Det er ikke funnet kunst som med sikkerhet kan bekreftes som kristen fra tidligere enn det 2. århundre e.Kr.<sup>4</sup> Fra tiden fram til 300-tallet er det ikke funnet omfattende kristne byggverk, selv om det antakelig fantes slike bygninger i de mest befolkete bysentrene.<sup>5</sup> I denne perioden antar man at de kristne hovedsaklig samlet seg i bolighus, såkalte hus-kirker. Å gi et godt bilde på hvor mange de var og hvorvidt de var dekorert på innsiden er vanskelig, idet de aller fleste er gått tapt. Siden det oftest var snakk om vanlige bolighus, mistet de nok mye av sin rolle i takt med kirkens senere sterke posisjon.

Det eneste eksempelet på en hus-kirke har man funnet i Syria, i ruinene etter den romerske handels - og garnisonsbyen Dura-Europos.<sup>6</sup> Etter et angrep fra perserne, datert til år 256 e.Kr., ble byen forlatt og aldri gjenoppbygd. I et av husene som ble ødelagt under angrepet, fant forskere på 1920-30-tallet et rom som med all sannsynlighet har blitt brukt som et dåpskapell. Rommet inneholdt en døpefont, og en rekke malerier på veggene med kristne referanser. Maleriene, som ikke fremstår som en fremragende artists verk, ville ikke nødvendigvis gi en større mening til en som ikke var opplært i de kristne hemmeligheter. For en som hadde gjennomgått dåpsopplæring, ville bildene derimot kunne fortelle mye.

Ett av bildene er av en hyrde som bærer en sau på sine skuldre mens han følger flokken sin. Den gode hyrde var allerede mye brukt i kunst i Romerriket, med en betydning som kan ha pekt i retning av menneskekjærlighet. De kristne kunne tillegge bildet videre egenskaper med bakgrunn i bibelvers som Johannes 10:11; ”jeg er den gode hyrde...”, uten at man av den

---

<sup>4</sup> Cormack, s. 12

<sup>5</sup> Lowden, s. 18

<sup>6</sup> Lowden, s. 18f

grunn kan regne med at bildet ble sett på som et portrett av Jesus. Symboler som allerede var kjent blant de ulike folkegruppene var heller hjelpemidler til å forklare viktige sider ved den kristne troen, og var i sin alminnelighet tryggere å bruke enn tydelig kristne symboler. Dåpskapellet i Dura hadde også malerier med motiver hentet fra Jesus-historier. To undergjærninger er representert, Jesus som helbreder den lamme, og Jesus og Peter som går på vannet. Et større bilde under disse forestiller to kvinner på vei til en grav, trolig kvinnene på vei til Jesu grav. Eventuelle andre motiver er gått tapt i ødeleggelsene, men det som er bevart til viser at det fantes en viss billedbruk blant de kristne i Dura på denne tiden. Maleriene viser også at det ikke hadde utviklet seg en særskilt kunstnerisk stil blant de kristne.<sup>7</sup> Hvorvidt kunstneren i det hele tatt var kristen er umulig å si, men utførelsen framstår som nevnt ikke å være av en stor artist.

Til sammenligning kan vi se på en annen bygning som også ble gravd fram i Dura; en synagoge. Også her fant man malerier på veggene, og i et større omfang enn i hus-kirken. Det ser ut som at byens jøder hadde mulighet til å skaffe en dyktigere kunstner enn de kristne. Veggene er malt på en langt mer stilfull måte, og fremstiller ulike figurer og fortellinger fra de jødiske skriftene. Dette er noe overraskende med tanke på budet i 2. Mosebok 20:4; ”Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden.”, som senere skulle bety så mye i diskusjonene rundt billedbruken i kirken. Kirken oppstod i et jødisk samfunn som, i alle fall på hjemmebane, var fiendtlig innstilt mot religiøs billedbruk. Flere kirkefedre brukte da også tid på å fordømme hedensk billedbruk og tilbedelse av dem. At bruken av kunst blant de kristne likevel ikke var uvanlig, ser man kanskje først og fremst der de mest omfattende funnene er gjort; i katakombene i Roma.

### **2.1.2 Katakombene**

Troen på at menneskekroppen skulle reises opp igjen ved Jesu gjenkomst gjorde at de kristne ønsket å begrave sine døde hele. Blant romerne var det vanlig med kremering, selv om jordfesting ikke var et ukjent fenomen. De kristne som hadde mulighet til det, kunne begrave

---

<sup>7</sup> Lowden, s. 24



sine døde i privat jord. Andre, som apostelen Peter, ble begravd på allmenne gravsteder. Fra det 3. århundre av begynte de kristne å ta i bruk egne katakomber utenfor bymurene i Roma.

<sup>8</sup> Den vulkanske jorden der egnet seg godt for utgraving, og katakombene kunne utvides ved behov.

I det som ble et nettverk av underjordiske korridorer, gravde man ut nisjer, *loculi*, i veggene, hvor man la de døde og stengte igjen med steinplater eller lignende.<sup>9</sup> En nisje kunne variere i størrelse avhengig av om det var barn eller voksne som skulle begraves, og hvor mange som skulle ligge i den.

Det ble også laget andre varianter for de mer ressurssterke. Det er helst i disse man har funnet malerier med kristne motiver. *Cubicula*, egne gravrom som kunne romme nisjer for hele familier, ble ofte dekorert, og det er ikke usannsynlig at disse dekorasjonene hadde en viss likhet med de utsmykningene de kristne brukte i sine bygninger ellers. Der nesten alle huskirkene med tiden gikk tapt med de maleriene som måtte befinne seg i dem, kan katakombene ennå gi et godt innblikk i hvordan den første kristne kunsten så ut. Romerne hadde veldig respekt for de døde, og selv i perioder med forfølgelser virker det som om de lot gravene i stor grad stå urørt.<sup>10</sup> I tillegg mistet de mer og mer sin funksjon som gravplasser i takt med kristendommens økende anerkjennelse da det ble enklere å begrave de døde på overflaten. Selv om flere av gravene ble oppfattet og oppsøkt som hellige steder på grunn av helgenene som var begravd der, noe som gjenspeiles i flere katakomber av malerier som strekker seg helt fram til det 8. århundre, gikk de etter hvert ut av bruk. I en lang periode var det få, om noen i det hele tatt, som visste om dem, inntil de ble gjenoppdaget fra slutten av 1500-tallet.

Det er vanskelig å gi en presis oversikt over når de ulike maleriene i katakombene ble laget. Allikevel er det en generell enighet om hvilke som stammer fra før 313.<sup>11</sup> San Callisto katakomben ved Via Appia, sannsynligvis påbegynt på slutten av det 2. århundre, inneholder over 20 kilometer med gallerier over 4 nivåer, hvor blant annet et femtitalls martyrer og 16 paver ligger begravet. Som i hus-kirken i Dura, henleder ikke de eldste maleriene i San Callisto utelukkende til en kristen tolkning. Den gode hyrde-motivet finner man også her, om enn i en litt annen fasong.

---

<sup>8</sup> Cormack, s. 14

<sup>9</sup> Lowden, s. 25f

<sup>10</sup> Lowden, s. 24

<sup>11</sup> Lowden, s. 26.

Bibelske motiver hentet fra fortellingene om blant annet. Jona og Daniel gir et optimistisk budskap om en gud som på mirakuløst vis frelser sine troende. Det er uansett tvilsomt at bildene hadde en større funksjon enn den symbol- og minneverdien som lå i dem. I det at Kristusmaleriene var i samsvar med tilsvarende kunst i samtiden, vises det ikke et bevisst forsøk på å fremstille et mest mulig autentisk portrett. De manglende beskrivelsene av utseendet til Kristus og apostlene gjorde det vanskelig å utarbeide en form for visuell autensitet, foruten de sporadiske metaforene brukt i Skriftene.<sup>12</sup> De bildene som er bevart fra denne perioden viser en kristen kunst som ennå ikke var blitt kodifisert, og som dermed kunne by på ulike fremstillinger av samme motiv.

Som tidligere nevnt var ikke de kristne i en posisjon der de uten videre kunne utfolde sin religion, og dette gjenspeiles i den kunsten man har funnet fra denne perioden. Uavhengig av hvor de kristne befant seg i riket var de hemmet av mangelen på anerkjennelse. Det betydde ikke at alle kristne overalt ble forfulgt til enhver tid. Forholdene varierte både geografisk og periodisk, men allikevel var faremomentet der, og selv om vi kan lese om stor frimodighet hos mange kristne kunne kirken ikke arbeide i full åpenhet. Vi kan allikevel ut ifra de funnene som er gjort, både i Dura-Europos og katakombene, anslå at kunst med kristne motiver hadde sin plass blant kristne i denne perioden.

Men så skjedde den endringen for de kristnes utfoldelsesmuligheter som lå i religionsfriheten ved inngangen til trehundretallet.

### **2.1.3 Overgangen fra det hemmelige til det synlige**

Det riket romerne hadde bygd opp fram mot slutten av 200-tallet var stort og mangfoldig, hvilket også hadde skapt en del administrative problemer.<sup>13</sup> Der store avstander ikke hadde hindret utviklingen av et storsamfunn hvor flyten av materielle og intellektuelle råvarer var lettere enn noen gang, gjorde de samme avstandene det vanskelig for sentralmakten å kontrollere områdene. Som mangt et rike med vekstambisjoner har opplevd både før og senere, øker anstrengelsene med veksten. Romerrikets grenser var lange og uoversiktlige, og det var vanskelig å ha kontroll på folk både innenfor og utenfor dem.

---

<sup>12</sup> Lowden, s. 144

<sup>13</sup> Lowden, s. 32f

I det Herrens år 284 kom Diokletian (244-311) til makten. Han kom raskt fram til at riket var for stort til å styres av én mann. Året etter maktovertakelsen utnevnte han derfor sin general Maximian til caesar. Dette var å regne som en juniorkeiser, en noe underordnet posisjon. Året etter tok Maximian tittelen augustus, den samme som Diokletian. Forholdet dem imellom var tenkt å forstås i retning av forholdet mellom guden Jupiter og halvguden Herkules, der Diokletian satt i bakgrunnen og kommanderte og la planer, mens Maximian fungerte som helteskikkelsen som tok seg av det militære. Ikke mange år etter, i år 292, søkte Diokletian å gjøre styreproblemene enda mindre.<sup>14</sup> Han innførte Tetrarkiet, eller firemannsstyret. Han gjorde også Milano til nytt sete for keiseren, noe som var med på å endre den tradisjonelle geografiske maktbalansen.

De to augustiene hadde fra år 284 av allerede styrt hver sin del av riket, en østlig, *pars orientalis*, og en vestlig, *pars occidentalis*. Hver keiser utnevnte nå en yngre caesar, som i tillegg til å styre en halvdel av sin augustus' område også skulle fungere som hans etterfølger. Dette ble en innledning til det som etter hvert skulle føre til byen Konstantinopels posisjon og vekst.

Men selv om innføringen av Tetrarkiet førte med seg en mer fordelaktig styring av de romerske områdene enn det som tidligere var tilfelle, skulle det ikke overleve lenge etter Diokletians død. Å dele makt med andre har ikke tradisjon for å være lett, og i et rike hvor opportunisme preget det politiske liv kollapset til slutt hele systemet. Etterfølgerne var ikke like innstilt på den maktfordelingen tetrarkiet medførte, og ikke overraskende brøt det ut strid dem imellom. Historien om disse stridighetene er kompleks, men denne perioden førte i hvert fall fram til det skrivet om religionsfrihet som kalles Milano-ediktet.

Det første tiåret av 300-tallet var preget av intens kristendomsforfølgelse fra statens side, men det kan virke som om en holdningsendring allerede var godt i gang. Konstantin, som i år 311 overtok som augustus i den østlige delen av riket, tilskrev en seier over en av sine rivaler til den kristne Gud. Samme år gav Galerius, Konstantins allierte augustus i vest, ut et edikt som proklamerte toleranse overfor de kristne. To år senere signerte hans etterfølger Licinius sammen med Konstantin et edikt i Milano, som ga de kristne ikke bare full religionsfrihet, men også tilbakelevering av tidligere konfiskerte eiendommer.<sup>15</sup> Dette gav de kristne mulighet til å uttrykke seg på linje med andre tidligere aksepterte religioner.

---

<sup>14</sup> Lowden, s. 32

<sup>15</sup> Lowden, s. 17

Ikke mange år senere, i 324, beseiret Konstantin sin gamle rekkekamerat og stod alene igjen som enekeiser. Han har fått ord på seg for å være den første kristne keiser, og har fått en høy status på grunn av det. Hvor dypt det stakk personlig er omdiskutert, men han stod i alle fall for en veldig positiv holdning til kristendommen, hvis posisjon i samfunnet aldri hadde vært sterkere, om sterk i det hele tatt.

Etter å ha sikret makten, tok det ikke lang tid før han flyttet hovedsetet sitt til den gamle greske byen Bysants ved Bosporusstredet, det som i dag heter Istanbul. Han startet oppbygningen under navnet Nova Roma i 324, og erklærte den som Romerrikets hovedstad seks år senere. Først etter hans død ble byen omdøpt til Konstantinopel.

Romerriket var fortsatt ett rike under en administrasjon, men det skillet mellom øst og vest som kom med Diokletian var nå forsterket ved den keiserlige maktoverflytningen til Nova Roma. Det ligger kanskje litt i navnet at dette skulle bli en by som skulle kunne rivalisere Roma som rikets midtpunkt.

## 2.2 Kristen kunst etter Milano-ediktet

Selv om opprettelsen av Konstantinopel og den keiserlige holdningsendringen til kristendommen var et markant vendepunkt for utviklingen av den kristne kunsten, var det fortsatt en lang vei å gå før den nådde det nivået den skulle befinne seg på under den kommende ikonstriden. Konstantinopel ble heller ikke automatisk det kunstneriske senteret i Romerriket. Når jeg nå skal se på den kristne kunstens utvikling etter Milano-ediktet, er det en utvikling som varierte både geografisk og over tid.

Med Konstantins positive holdning til kristendommen fulgte det med flere vesentlige fordeler for spredningen av den kristne kunsten enn bare religionsfrihet. I det de kristne ikke lenger trengte å holde sin religionsutøvelse gjemt bort i private hjem, kunne de kunstneriske uttrykkene nå utvikles i det åpne. Dermed er det ikke sagt at det skjedde over natten heller.

### 2.2.1 Fra private hus til offentlige bygninger

En av de mest markante arenaene for denne utviklingen skulle med tiden bli de ulike kirkebygg, som ettersom årene gikk ble oppført i stadig større grad. Keiserne hadde midler til både finansiering og bygging av monumenter og byggverk, og markerte i tillegg gjerne seg selv i det offentlige på den måten. Etter at Konstantin kom til makten i Øst-Romerriket igangsatte han oppførelsen av flere kirkebygg. Hovedsakelig skjedde dette i Roma, som var hans sete fram til stiftelsen av Konstantinopel, men også i palestinske områder som ble oppfattet som hellige av de kristne ble det reist kirker. Flere av bygningene var rettet mot den økende mengden av pilegrimer, og ble gjerne reist på steder kalt *martyria*, som ble antatt å ha vært i direkte kontakt med hellige mennesker, alt fra Kristus til helgener.

Siden de kristne ennå ikke hadde hatt muligheten til å utvikle en tradisjon for større kirkearkitektur, er det ikke overraskende at kirkene som nå ble reist, fulgte veletablerte romerske bygningsmodeller.<sup>16</sup> Bygningsbehovet til den kristne religionsutøvelsen var av en annen karakter enn den romerske. Sistnevntes fokus var på templer og altre, bygninger som skulle fungere som boliger for gudene som ble tilbedt, ikke de som tilbad. Utvendig var disse

---

<sup>16</sup> Lowden, s. 34f

ofte imponerende å se til, og det var også kun den delen de fleste tilbederne hadde tilgang til. Mye av ritualene ble gjennomført i det skjulte av prester eller prestinner. De kristne derimot, hadde fra starten av en tilbedelsesform knyttet til en forsamling, der selv de mest hellige ritualene var synlige for alle som var knyttet til trossamfunnet gjennom dåp, både prester og tilbedere. Behovet lå dermed på en bygning med god plass og lys, og det ble viktigere med dekorering på innsiden enn utsiden.

Av de romerske bygningstypene var det i første rekke basilikaen som tjente til det formålet. En basilika var en lang rektangulær hall, som tidligere ikke hadde vært i bruk for religiøse formål. Mangelen på en tilknytting til hedensk kultvirksomhet var bare en av flere fordeler knyttet til den. Den var i tillegg forholdsvis enkel å konstruere, og kunne lettere tilpasses både de ulike ressursene tilgjengelig så vel som mengden av mennesker den kunne romme.<sup>17</sup>

Hvorvidt disse nye kirkebyggene fra begynnelsen av tok i bruk religiøse bilder i sin utsmykning er det lite som vitner om. En av Konstantins første konstruksjoner i Roma var en kirke for byens biskop, opprinnelig generelt kalt den konstantinske basilikaen, senere San Giovanni in Laterano. I boken *Liber Pontificalis* finner man en liste over mye av interiøret Konstantin gav til denne kirken.<sup>18</sup> Selv om listen viser til religiøs kunst som blant annet statuer av Kristus og apostlene, er det ikke nevnt noe som viser til plasseringen av billedkunst. Selv om det kom en keiser som promoterte kristendommen, lå det ingen automatikk i at resten av samfunnet skulle omfavne den med det samme, og utsmykningen ble da det som var tilgjengelig å skaffe til veie forutsetningene tatt i betraktning.

Mye av billedbruken fortsatte å være sterkt knyttet til de romerske begravelsesskikkene. Disse skikkene snarere vokste enn sank i bruk utover 300-tallet.<sup>19</sup> Et av de vesentlige trekkene ved disse var, som nevnt tidligere, bruken av bilder og symboler. Utskjæringer på sarkofager, så vel som malte bilder i katakomber og mausoleer kunne fortsatt gi ulik mening for ulike iakttakere. Den billedtradisjonen de kristne hadde gått inn i, var ikke ubrukelig selv om den krevde en tolkning for å forstås i en kristen kontekst. Det kan virke som om et tydelig skille mellom kristen og hedensk billedkunst ikke ble etablert den aller første tiden etter Milano-ediktet. Allikevel gav den raskt voksende kirkebyggingen og utsmykningen av disse en grobunn for at et slikt skille ville kunne utvikle seg lettere.

---

<sup>17</sup> Lowden, s. 35

<sup>18</sup> Lowden, s. 37

<sup>19</sup> Lowden, s. 43

### 2.2.2 Forholdet mellom ikon og relikvie

Overgangen fra en skjult til en åpen religionsutøvelse hadde gitt den kristne kunsten en ny og større utviklingsarena. Med støtte fra styresmaktene fikk man også se et stadig økende engasjement av kunstnere for utsmykning av bygninger. Men selv om det er klare spor av en kristen ikonografi, er forholdet mellom kunsten og tilskueren ikke like tydelig. Det ligger ikke en automatikk i at den forståelsen en 800-talls bysantiner hadde av et ikon var åpenbart for en romer 500 år tidligere. Hvordan utviklet så dette forholdet mellom kunst og tilskuer seg fram mot ikonstriden?

Tidlige litterære og andre materielle spor som omtaler opptakelsen av ikoner i kirkens liv, er det få av.<sup>20</sup> Ikke før slutten av det 6. og gjennom det 7. århundre dukket det opp en større mengde med dokumenter som behandlet dette spørsmålet. Vi kan se en utstrakt produksjon av bilder fram mot denne tiden, men i hvor stor grad, om i det hele tatt, er det snakk om en form for kultus knyttet til disse fram mot utbruddet av ikonstriden tidlig på 800-tallet?

I Vatikanstaten befinner det seg en liten boks med et utvalg steiner, trebiter og tøystykker, hvorav noen av dem har merker som knytter dem til spesifikke steder i Det hellige land.<sup>21</sup>

Det er ikke disse relikviene som gjør boksen så merkverdig. På baksiden av lokket er det malt fem bilder som viser sentrale scener fra Jesu liv. Disse fem bildene korresponderer ikke direkte med relikviene, som de fra sin plass på lokket skuer ned på, noe som kan implisere at de hadde en større betydning enn bare å gi en visuell bakgrunn til relikviene. Boksen i sin helhet har dermed en todelt representasjon av Jesu liv, som for mange ville ha vært det nærmeste man kunne komme uten å foreta en pilegrimsreise selv. Det kan virke som om pilegrimsreiser til Palestina var med på å skape en form for masseproduksjon av religiøse gjenstander, men det er ikke dermed sagt at betydningen av bildene i en boks som denne bør gjøres mindre av den grunn.<sup>22</sup> Kan det være tilfelle at bildenes innhold ble forstått å ha den samme forbindelsen til det de representerte som relikviene de var plassert sammen med?

---

<sup>20</sup> Barber, s. 13

<sup>21</sup> Barber, s. 15

<sup>22</sup> Barber, s. 17

I første halvdel av 600-tallet skrev Leontios fra Napoli en rekke tekster med kritikk rettet mot jøder, hvor billedbruken kommer fram som et av brytningspunktene mellom jødene og de kristne.<sup>23</sup> I en fiktiv dialog mellom en jøde og en kristen formet Leontios et svar på anklagene om at de kristne brøt det gammeltestamentlige billedforbudet. Han distanserte seg fra anklagen om at kristne tilbad materielle gjenstander, samtidig som han prøvde å få fram verdien av materielle gjenstander som formidlere av kunnskap. Gjennom det som er skapt, tilbes den som har skapt det. Leontios belyser en rekke midler de kristne kan bruke til å huske den historiske og inkarnerte Gud. Her er det snakk om det som er helliget gjennom kontakt, for eksempel steder Jesus befant seg og ting han tok på. Det interessante her er at ikoner settes inn i den kategorien. Som vi kan ane med den tidligere nevnte relikvieboksen, bærer da både relikvier og ikoner med seg en form for berøring gjennom det de representerer.

Hvordan kom så denne overbevisningen fram? Kar, skrin eller flasker som inneholdt relikvier florerte som nevnt mer og mer blant kristne i takt med økningen av pilegrimsreiser. En trebit gir ikke automatisk den som ser den assosiasjonen til Jesu' kors.

Identifiseringskraften lå derfor ofte hos tilhørende bilder og symboler i de beholderne som inneholdt relikviene.

I en liten minnemynt av leire fra ca år 600 finner man et bilde av helgenen Simeon Stylitten den yngre, en munk som tilbrakte en god del av livet sitt på toppen av en søyle i dagens Syria.<sup>24</sup> Leirmynten gjenspeiler mye av den kulten som vokste fram rundt Simeon, også mens han levde. Antakelig var den laget av leire tatt fra jorden rundt Simeons søyle. Materialet gav dermed mynten status som en relikvie gjennom sin nærhet til en hellig person. I det litterære verket *Simeons mirakler* gis det beskrivelser av hvordan dette ble forstått. Simeon ble oppsøkt av mennesker som søkte helbredelse fra ulike lidelser, og opplevde det velkjente fenomenet at flere av dem ikke kjente sin besøkestid. For at en prest med en syk sønn skulle kunne reise hjem uten å miste de helbredende fordelene med Simeons nærvær, er det skrevet at Simeon sa: "The power of God is efficacious everywhere. Therefore, take this eulogia of my dust, depart, and when you look at our figure in the seal, it is us that you will see."<sup>25</sup>

Her virker det som om det ikke bare er støvet fra bakken rundt Simeon som gir leirmynten sin funksjon, men også bildet av helgenen. Som vi kan se i Leontios forsvar av kristen

---

<sup>23</sup> Barber, s. 17f

<sup>24</sup> Lowden, s. 72

<sup>25</sup> Barber, s. 23



forståelse og bruk av materiale i religionsutøvelsen, har bildets funksjon beveget seg i en retning hvor det forstås parallelt med relikviene som ikke-verbale beviser for en historisk hendelse.<sup>26</sup>

Denne sammenhengen mellom relikviekulten og ikonenes framvekst kan bidra til en forståelse av hvordan ikonene fikk den statusen som forsvares så sterkt under ikonstriden. Men selv om det virker å være en klar forbindelse mellom relikviene og bildene som gjerne fulgte med dem, er det fortsatt forskjeller man ikke kan se bort fra. Ikonene er fabrikater, produkter av artister, og flere av de mest framtreddende ikonene som var i bruk når ikonstriden tok fatt var ikke knyttet til relikviebokser eller lignende, og dekorerte for det meste kirker og andre bygninger hvor Jesus aldri hadde satt sin fot. Hos Leontios gis ikonene en helliggjørende effekt, men det gir ikke en full forklaring på hvordan forståelsen av ikonenes representasjon nådde dit den gjorde.

Et viktig moment her kan være rollen til de ikonene som ble ansett som *acheiropoieta*, det vil si ikoner, som ikke var laget for hånd.<sup>27</sup> Bakgrunnen til disse var sagt å være mirakuløs, og det fantes en kontakt mellom den portretterte og selve portrettet som rettferdiggjorde en sterkere form for representasjon. De ble også forstått å inneholde kraft til å helbrede og beskytte. Mandylion-ikonet, som i den ortodokse tradisjonen regnes som det eldste, og gjerne kaller *Acheiropoietos*, nevnes med sikkerhet for første gang i den syriske kirkehistorikeren Egravius' verk fra slutten av det 6. århundre; *Historica Ecclesiastica*.<sup>28</sup> Legenden sier at prins Agbar V Ukhama, som var spedalsk, ønsket at Jesus skulle komme for å helbrede ham. Jesus innfridde ikke ønsket, men gav i stedet sendemannen et tøyestykke innprentet med sine ansiktstrekk.

Et annet ikon av betydning er Kamouliana-ikonet, som i enda større grad enn det forrige kan spores i litteraturen.<sup>29</sup> Det nevnes for første gang i en syrisk kirkehistorie fra 569. Det fortelles om kvinnen Hypatia, som fant et tøyestykke med et avtrykk av Kristus i en fontene i hagen sin. Dette ikonet ble i følge kildene fraktet til Konstantinopel i år 574, og senere brukt som inspirasjonskilde under kamp.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Barber, s. 23

<sup>27</sup> Cormack, s. 77f

<sup>28</sup> Ouspensky, s. 51f

<sup>29</sup> Barber, s. 25

<sup>30</sup> Cormack, s. 79

En vesentlig side ved disse ikonene, og særlig det siste, var at de også kunne la seg reproducere på en mirakuløs måte ved kontakt. Originalene, som kunne forstås som relikvier, gav mer enn sitt bilde videre til kopiene, de gav videre sin status som *acheiropoieta*.<sup>31</sup>

I St. Maria-kirken i Trastevere i Roma befinner det seg i dag et Theotokos-ikon som kan gi en enda større forståelse av forholdet mellom de originale relikviene og kopiene.<sup>32</sup> Det viser Theotokos på en trone omgitt av to engler, og med en pave i bønn ved hennes føtter. En inskripsjon på rammen forteller at bildet ”Deus quod ipse facto est”, som kan bety noe i retning av ”Gud er i det som er gjort i dette (bildet)”. Tekster fra det 7. og 8. århundre henviser da også til dette ikonet som *acheiropoieta*. Her er det faktisk et malt bilde som ble forstått som et relikvie.

Det er verdt å legge merke til paven på bildet, en historisk person som vanskelig kan knyttes til den mirakuløse opprinnelsen ikonet ble tillagt, men som tilsynelatende ikke svekker statusen til ikonet likevel. Man kan undre seg over hvorvidt en slik sammenblanding var med på å innby iakttakerne til å tenke seg selv inn i bildet på en tilsvarende måte. Ikonet holdt opprinnelig også et metallkors, som igjen kan ha visket vekk noe av avstanden mellom bildet og de som måtte ha sett på det. Ikonet fremstår dermed som et levende bevis for koblingen av kopier av relikvier med den statusen originalene hadde. Likheten mellom dem var viktigere enn forskjellen.

Ikonenes status som relikvier kan også ha en sammenheng med behovet for nettopp relikvier. Innen det 7. århundre ble dedikasjoner av kirker til helgener normalt markert med en messe og plassering i alteret av de relikvier man hadde tilgjengelig som kunne knyttes til den foretrukne helgen.<sup>33</sup> Maria, som Jesus, etterlot seg ingen kropp, og heller ikke en overflod av andre objekter som kunne benyttes ved slike anledninger, en mangel som kunne fylles av ikonene. Behovet for representative ikoner kan også knyttes til bruken av keiserlige portretter i Romerriket.<sup>34</sup> Slike portretter fjernet på ingen måte behovet for keiseren, noe originalen gjerne var villig til å gjøre tydelig om noen skulle komme i tvil. I keiserens fravær var allikevel portrettet sett på som en gyldig representasjon av ham. Det gjorde ham tilstedeværende.

---

<sup>31</sup> Barber, s. 26

<sup>32</sup> Barber s. 27f

<sup>33</sup> Barber, s. 32

<sup>34</sup> Barber, s. 34

Mot slutten av det 7. århundre kan man altså se tegn på at forholdet mellom tilskuer og ikon hadde endret seg. Materialets betydning for kristen identitet hadde vokst, og denne verdien av gjenstander som var fysisk nærværende ble også utvidet til å gjelde synlig representasjon gjennom hellige avbildninger. Der relikviene fikk sin hellighet gjennom sin kontakt med det hellige, fikk ikonene sin hellighet gjennom sin spesifikke likhet med det hellige.<sup>35</sup> De demonstrerte ikke bare en historisk skikkelses eksistens, de gjorde den også tilstedeværende for tilskueren. Effekten av kopieringen fjernet, som vi har sett, ikke denne funksjonen. Det var den spesifikke formen på ikonet som avgjorde dets hellighet, ikke materialet formen var lagt på. Før utbruddet av ikonstriden hadde dermed ikonene nådd en status på linje med de beskrivelser som kjennetegner relikviekulten.

### 2.2.3 Konstantinopel fram mot billedstriden

Vi har tidligere sett at den kristne kunstens utvikling fram mot ikonstriden varierte både geografisk og over tid. Ved utgangen av det 7. århundre hadde allikevel Konstantinopel vokst fram som det klare sentrum for ikonkunsten spesielt. Historikeren Prokopios, som hadde sitt virke rundt midten av det 6. århundre, omtalte i sitt verk *De Aedificiis* byggevirksomheten til keiser Justinian I.<sup>36</sup> Ut fra boken kan man se at bysantinsk arkitektur og kunst ble forstått å befinne seg spredt ut over hele det romerske territoriet, gjerne i kontakt med ulike lokale tradisjoner. Gjennom Prokopios' øyne ser man allikevel en vektlegging av Konstantinopel som den sentrale kjernen, hvis innflytelse strakk seg ut over de andre områdene. Hva byens elite ønsket å oppføre av bygninger og kunst, ble skaffet til veie. Den bysantinske kunsten var dermed kanskje internasjonal geografisk sett, i det den berørte og ble berørt av en stor del av det romerske innflytelsesområdet, men den var sentralisert i form av visuell smak.<sup>37</sup> Konstantinopel, nærmest bygd opp fra bunnen av, fikk et bybilde som i større grad en andre romerske byer hadde et kristent preg. Store deler av bygningene og skulpturene ble enten kopiert eller hentet fra andre byer. Kirkefaderen Hieronymus kommenterte at Konstantinopel ble proklamert nettopp gjennom andre byers "nakenhet", der kunstverkene deres var fraktet

---

<sup>35</sup> Barber, s. 36

<sup>36</sup> Cormack, s. 17

<sup>37</sup> Cormack, s. 17

av gårde til hovedstaden.<sup>38</sup> Mye av kunsten som på den måten preget byen i starten var av hedensk bakgrunn. Senere skulle keiserne opptre mer intolerant ovenfor de gamle hedenske skikkene og overbevisningene.<sup>39</sup> Theodosius I forbød hedensk kultvirksomhet i år 392, og i år 529 ble den siste hedenske filosofiske skolen lagt ned i Aten etter påbud fra Justinian I. Dette fjernet ikke den antikke arven, som ble selektivt opprettholdt,<sup>40</sup> men var med på å tilrettelegge etableringen av den bysantinske kunsten.

Konstantinopels posisjon som en kunstens høyborg fikk også drahjelp av politiske omveltninger i Romerriket. Den siste keiseren som skulle få herske over et forent Romerrike var Theodosius I. Etter hans død i år 395 gikk riket inn en lengre periode med nedgang. Riket ble delt mellom hans to sønner, og bare den østlige halvdelen skulle klare å stå i mot i det folkegrupper av mer eller mindre krigersk legning begynte å trenge innover grensene. Folkevandringene førte etter hvert med seg Romas fall for visigoterne i år 410, og for vandalene i år 455. Plyndringen av byen, kombinert med den allerede manglende administrative betydningen den hadde fått med Diokletians flytting av keiserstetet til Milano, forsterket Konstantinopels posisjon ytterligere. I år 476 ble den siste vestromerske keiser, Romulus Augustus, avsatt av den germanske hærføreren Odovakar. Det romerske keiserriket levde nå videre i Øst-Romerriket med Konstantinopel som hovedstad.

I år 527 kom det imidlertid en keiser på tronen som satte seg det ambisiøse målet å gjenopprette Romerrikets gamle storhet, Justinian I den store.<sup>41</sup> Justinian satte i gang store militære operasjoner for å erobre tilbake landområder som hadde falt ut av romernes hender, og klarte å gjenerobre en god del av Middelhavets kystområder, deriblant Italia. Justinians militære ambisjoner ble fulgt opp av hans store byggeprogrammer. I år 532 startet oppføringen av det mest iøynefallende byggverket fra denne perioden, St. Sophia-kirken, og snau seks år senere ble den innviet.<sup>42</sup> Fullførelsen av St. Sophia skulle fastslå Konstantinopel som hovedstaden i Justinians fornyede Romerrike. Mye penger ble lagt ned i utsmykningen av denne og andre kirker og byggverk, og ikke bare i Konstantinopel.

---

<sup>38</sup> Cormack, s. 9

<sup>39</sup> Lowden, s. 64

<sup>40</sup> Cormack, s. 35

<sup>41</sup> Lowden, s. 64

<sup>42</sup> Cormack, s. 37

En av de mest interessante bygningene som ble oppført i denne perioden, er det befestede Katarina-klosteret på Sinaifjellet, med en kirke tilegnet Jomfru Maria.<sup>43</sup> Sinai var allerede en populær pilegrimsdestinasjon fra 400-tallet, knyttet til Moses møte med Gud i en brennende busk og overrekkelsen av de ti bud. Med sin øde beliggenhet, og ikke minst en dokumentert godkjennelse etter sigende signert av profeten Muhammed, har klosteret klart å bevare flere av de eldste ikonene vi kjenner til i dag fra ødeleggelser. Et av de mest kjente viser en detaljert utført Kristus i noe tilnærmet riktig størrelse, i en utgave kjent som *Pantocrator*, den allmektige. Det er vanskelig å vurdere hvordan ikoner som dette ble forstått, men selv om vi i dag ikke kan gi klare svar på hvordan de skulle forstås, er det ikke usannsynlig at de som beskuet dem i sin samtid hadde klare idéer for hva de så.<sup>44</sup> Bildene i Katarina-klosteret tilbød sine tilskuere det mystiske, med et direkte innblikk i det guddommelige, men det gav også plass for en kompleks meditasjon over det som ble vist.<sup>45</sup>

Den justinianske revitaliseringen førte med seg en rekke imponerende resultater, både militært og kunstnerisk, men det hadde sin pris. Ressursene ble strukket til det ytterste for å oppnå Justinians visjoner, uten at han klarte å befeste de gjenvunne områdene sterkt nok til å holde unna press utenfra i årene som skulle komme. Etterfølgerne hans så riket gå inn i en lang periode med større og mindre nederlag på flere fronter. Invasjoner fra stadig nye folkegrupper gjorde sitt til å presse Konstantinopel så hardt at riket så vidt holdt seg stående. I år 626 ble Konstantinopel beleiret på to fronter av avarene og perserne. At byen overlevde ble tilskrevet den Hellige Maria, Theotokos, hvis bilde ble brukt bevisst for å drive beleirerne vekk. Hennes slør, en relikvie bevart i Blachernae-kirken i byen, ble sett på som byens palladium, et vern som sikret byen mot fare. Behovet for beskyttelse mot farer var stort, og også andre relikvier og ikoner ble brukt under angrep utenfra, gjerne paradert med langs bymurene.

Den største trusselen mot riket kom med fremveksten av en ny religion, islam. Etter Muhammeds død i år 632 startet hans etterfølgere en rekke av felttog som erobret store områder, og endret den bysantinske verden fullstendig. I denne perioden, som varte inn i det

---

<sup>43</sup> Cormack, s. 49f

<sup>44</sup> Lowden, s. 99

<sup>45</sup> Cormack s. 52f

niende århundret, var en stund det bysantinske riket radikalt redusert til de to eneste byene som klarte å holde stand, Konstantinopel og Tessaloniki.<sup>46</sup>

Konstantinopel ble beleiret av muslimske styrker fra år 674 til 678 og igjen fra år 717 til 718. I år 717 tilrev en av rikets generaler seg tronen under navnet Leo III. Det kan virke som om han opplevde at Gud var misfornøyd med bysantinerne for noe de gjorde feil. Muslimene ble på denne tiden ansett å være kristne kjettere, som tilbad den samme Gud som de kristne på en ukorrekt måte.<sup>47</sup> Blant muslimene rådet det et strengt billedforbud i religiøse sammenhenger, og Leo med flere trodde at siden de som kjettere var så vellykket i strid som de var, måtte det skyldes at Gud ville straffe bysantinerne på grunn av deres utbredte bruk av religiøse bilder. I år 692 hadde blant annet keiser Justinian II innført Kristi ansikt i det sekulære pengesystemet da han begynte å prege den bysantinske gullmynten nomisma med Kristi ansikt på den ene siden. Denne begivenheten førte til at den øverste muslimske lederen kalif Abd al-Malik fikk utarbeidet egne gullmynter uten noen form for billedbruk, og skilte dermed effektivt muslimsk og bysantinsk pengeveksling fra hverandre.<sup>48</sup>

I år 720 ble så nye bysantinske mynter preget uten Kristi ansikt. Fem år senere begynte keiser Leo å utvikle politiske retningslinjer som fordømte hellige bilder. Da Konstantinopel ble rammet av et større jordskjelv i år 726, fikk Leo et påskudd til å gjøre det som innledet de første omtalte voldelige handlinger i den kommende striden. Jordskjelvet ble antatt å være et Guds varsel, og det er fortalt at han beordret soldater til å fjerne et Kristus-ikon som hang over Chalke-porten, bronseporten ved inngangen til det keiserlige palass. Dette ble ikke godt mottatt, og i de påfølgende opptøyene fikk ikonstriden sine første ofre. Keiser Leo svarte som keisere gjerne gjør, med å slå hardt ned på motstanden. De neste årene fikk han utført en rekke edikter som krevde fjerning av religiøse bilder fra alle kirker. Patriarken Germanos måtte gå av i år 730, i det han annonserte overfor keiseren at han ikke ville tolerere en endring i læren uten et økumenisk konsil.<sup>49</sup> Leo fikk plassert den likesinnede Anastasios i hans sted, og dermed ble det ikonfiendtlige ediktet signert av både statsmakten og det kirkelige hierarkiet.

Disse hendelsene har ofte blitt sett på som innledningen til ikonstriden, selv om de står i en historisk sammenheng som vanskelig kan forklares ut fra et enkelt årstall. Handlingen var

---

<sup>46</sup> Lowden, s. 155

<sup>47</sup> Lowden, s. 155f

<sup>48</sup> Cormack, s. 80f

<sup>49</sup> Ouspensky, s. 109

likevel en betydelig hendelse i kunsthistorien, da alle de tre religionene som står i forbindelse med det gamle testamentet stod samlet i en felles avvisning av religiøs billedbruk.<sup>50</sup>

Den kristne kunsten gikk naturlig nok ikke upåvirket gjennom denne perioden med kulturell og politisk forandring, selv om på ingen måte hele utviklingen kan sies å skyldes krisene riket opplevde. De teologiske debatter som raste i kirken gav bildene en videre tolkningsramme, og det ble etter hvert et spørsmål om hva som kunne brukes. I Konstantinopel var kirkens agenda i stor grad fokusert på Kristi natur,<sup>51</sup> noe som for så vidt hadde vært et vesentlig tema for kirken helt siden problemstillinger rundt den begynte å dukke opp.

Keiserne beveget seg også inn på kirkens teologi, noe de mer eller mindre hadde gjort siden det første økumeniske konsil i Nikea i 325. Justinian innkalte blant annet til det 5.

kirkekonsil, avholdt i Konstantinopel i 553, som gikk i mot nestorianske skrifter som prøvde å skille det guddommelige og det menneskelige i Kristus. Keiserne ønske om en politisk-religiøs harmoni i Romerriket, var stadig truet av de dogmatiske kontroversene i kirken.<sup>52</sup>

Holdningen fram til Justinian kan man finne i hans sjette *Novella*, fra år 535: "The greatest gifts which God has granted to men are the priesthood and the empire, the priesthood concerns things divine, the empire presides over mortals."<sup>53</sup> Senere, fram mot og inn i ikonstriden, skal vi se at dette forholdet ble mer anstrengt.

Ifølge Robin Cormack var interessen for kristologi blant både kirke og keisere, uavhengig av de politiske krisenes tilstand, en nøkkel til de sentrale nyskapningene i de kunstneriske representasjonene av temaet Kristi' død.<sup>54</sup> Fram til det syvende århundre var Kristus fremstilt levende på korset, med åpne øyne. Fra denne perioden av ble det også vanlig å fremstille ham død, for å unngå å frembringe kontroversielle teologiske antakelser for tilskueren. Dermed fikk oppstandelsen en mer framtrædende rolle i billedkunsten, gjerne med Kristus som henter de rettferdige med seg til himmelen på den tredje dag.

Hvorvidt keiserens befatning med kristologiske så vel som andre teologiske spørsmål var uten sammenheng med de politiske utfordringene de møtte kan nok diskuteres. Den harmonien de søkte mellom kirke og stat, var kanskje i deres øyne til det beste for riket, selv

---

<sup>50</sup> Cormack, s. 91

<sup>51</sup> Cormack, s. 66

<sup>52</sup> Meyendorff, s. 17

<sup>53</sup> Meyendorff, s. 18

<sup>54</sup> Cormack, s. 66f

om det innledningsvis fra keiserens side ikke var snakk om at kirken skulle føye seg i deres retning. Interessen ville kanskje vært der uavhengig av de politiske forholdene, men det er vanskelig å se for seg at keiserne kunne legge fra seg tilknytningen til sistnevnte i møte med teologien. Utfordringene fra islam, både militært og ideologisk, kan ikke gi en full forklaring på ikonstridens utbrudd. Den kristne kunsten var allikevel, om ikke avhengig av, så i alle fall berørt av de forholdene den befant seg under. Ikonenes posisjon i det bysantinske riket hadde vokst kraftig siden grunnleggingen av Konstantinopel, og var ved ikonstridens utbrudd et viktig anliggende for ikke bare staten og kirken, men også den enkelte borger. Potensialet til ikonene hadde ført dem til å kunne forstås med ord og vendinger forordnet av relikviekulten<sup>55</sup>, og forholdene lå nå til rette for et større oppgjør knyttet til de teologiske problemene det medførte.

#### 2.2.4 Quinisextum-konsilet

I årene 691-92 kalte keiser Justinian II en rekke østlige biskoper inn til et konsil i Konstantinopel.<sup>56</sup> Konsilet var ment å komplettere de to foregående økumeniske konsilene, det femte og det sjette, derav navnet *quinisextum*. Disse konsilene var i hovedsak opptatt med dogmatiske spørsmål, og lot en rekke disiplinære spørsmål stå ubesvart.<sup>57</sup> Quinisextum-konsilet frambrakte 102 'canones', hvis formål blant annet var å finne løsninger på de tidligere utelatte spørsmålene. Et par av dem gikk direkte inn på kunst, og tar opp problemer som kan settes i sammenheng med den senere ikonstriden.

Charles Barber går så langt som å si at dette konsilet var selve opphavet til ikonstriden.<sup>58</sup> Fram til da hadde det ikke vært gjort noen forsøk på å komme til en felles kirkelig konsensus på spørsmål angående ærbødighet ovenfor ikoner. Negative synspunkter knyttet til billedbruk var ikke et nytt fenomen blant kristne, men knyttet seg ofte til grupperinger som med tiden ble fordømt som kjetterske av kirkekonsilene.

---

<sup>55</sup> Barber, s. 37

<sup>56</sup> Cormack, s. 81

<sup>57</sup> Ouspensky, s. 92

<sup>58</sup> Barber, s. 40



Den mest sentrale av de nevnte 'kanoner' hva angår hellig kunst, er den 82. Den er også det eldste positive vitnesbyrd i favør av innlemmelsen av bilder inn i kirkens liv.<sup>59</sup> Kanonen referer til ikoner som viser Døperen Johannes pekende mot et bilde av et lam, et symbol for Kristus som hadde vært sentralt i den kristne kunsten fra starten av. Det blir slått fast at i fremtiden skal ikke 'det som er perfekt' representeres i form av et symbol, men i form av Kristus<sup>60</sup>:

“In certain reproductions of venerable images, the Forerunner is pictured pointing to the Lamb with his finger. This representation was adopted as a symbol of grace. It was a hidden figure of that true Lamb who is Christ our God, shown to us according to the law. Having thus welcomed these ancient figures and shadows as symbols of the truth transmitted to the Church, today we prefer grace and truth themselves, as a fulfillment of the Law. Therefore, in order to expose to the sight of all, at least with the help of painting, that which is perfect, we decree that henceforth Christ our God be represented in His human form and not in the ancient form of the lamb. We understand this to be the elevation of the humility of God the Word, and we are led to remembering His life in the flesh, His passion, His saving death and, thus, deliverance which took place for the world.”<sup>61</sup>

Selv om denne kanonen var ganske spesifikk i det at den tok opp kun en bestemt fremstilling av Kristus, impliserte argumentasjonen langt mer enn endring av en bestemt type ikon. Kanon 82 viste at det var en potensiell teologisk konsekvens i valg av ikonografi, noe som ga stor verdi til kunstverket.<sup>62</sup> I dette fulgte også at kanonen ikke bare gjenspeilte innføringen av teologi i ikonene, men samtidig introduserte en nødvendighet for kontroll. Dessuten ble den inkarnerte Kristus sentral for definisjonen av kristen representasjon i kunst, med symbolske framstillinger gjort ugyldig. Her kommer deler av de foregående konsilenes anliggender fram. Der det 5. konsilet hadde vært fokusert på nestorianske problemstillinger, var det 6. opptatt med å fordømme monoteletisk tankegods, en retning i kirken som argumenterte for at Kristus bare hadde én hypostatisk energi og vilje i stedet for både én menneskelig og én guddommelig.<sup>63</sup> Den kristne kunsten ble brukt til å skildre Kristi

---

<sup>59</sup> Barber, s. 41

<sup>60</sup> Cormack, s. 82

<sup>61</sup> Ouspensky, s. 92

<sup>62</sup> Barber, s. 45

<sup>63</sup> Barber, s. 46

fullkomne menneskelighet, og ble dermed gitt en rolle som en del av den teologiske argumentasjonen.

Ikonene hadde et stort potensial som teologiske vitnesbyrd, og en videreføring av disse konsilenes kristologiske bestemmelser inn i den kristne kunsten var et skritt som det var vanskelig å unngå. Quinisextum-konsilet greide å sette kunst ettertrykkelig på den politiske agendaen.<sup>64</sup> Ved å drøfte spørsmålet om visualisering, foreslo kanon 82 at en form for representasjon skulle ha forrang framfor en annen.<sup>65</sup> Denne privilegeringen var med på å sette ikonene i et lys som gjenkjente deres verdi, men som samtidig la selve ikonet åpent for diskusjon. Ikonene hadde nå beveget seg inn på samme område som teologiske tekster. Grensene for hva som var akseptabel representasjon av det hellige var nå blitt en stridssak som skulle angå hele kirken på lik linje med andre teologiske spørsmål. I så måte kan kanon 82, gjennom sitt fokus på framstillingen av Kristus, sies å være et betydelig utgangspunkt for diskusjonene som skulle komme.

---

<sup>64</sup> Cormack, s. 86

<sup>65</sup> Barber, s. 53

## 2.3. Ikonstriden

Vi har fram til nå sett på ikonene som vokste fra å være bilder knyttet til gravkamre og enkle kirkerom, til å bli høyaktede religiøse objekter spredt ut blant hele kristenheten. Da keiser Leo satte i gang sin kampanje mot billedbruken i kirken vekket det derfor sterke følelser hos et folk som hadde levd med og forholdt seg til ikoner i flere hundre år. Mistenksomhet og motvilje mot billedbruk, og for så vidt bruk av andre symboler og gjenstander i kristen sammenheng, hadde hatt sine talsmenn opp gjennom århundrene. I år 692 ser vi allikevel at den kristne kunsten for første gang blir et så viktig anliggende i kirken at det tas opp spørsmål knyttet rundt den i et kirkekonsil. Om Leo og hans meningsfellers motstand mot billedbruken ikke var et nytt fenomen, hadde det likevel ikke vært ført en hard keiserlig linje for å fremme denne motstanden tidligere.

Nå kan det nevnes at ikonmotstanderne ikke alltid befant seg på samme ideologiske ståsted når det gjaldt løsningen på problemet med billedbruken, men over tid utviklet seg i flere retninger.<sup>66</sup> Mange gikk inn for en total ødeleggelse av alle ikoner, i første omgang de av Kristus. Blant dem var det flere som avviste relikviekulten, og i visse tilfeller også helgenkulten. På den andre siden kunne man også finne de som førte en mer tolerant holdning, og aksepterte ikonene, bare ikke hedringen av dem.

I alle tilfeller stod de samlet i en fordømmelse av ikontilhengernes forståelse av hellig kunst. Anklagen fant sine røtter i det gammeltestamentlige billedforbudet, og sammenlignet ikonkulten med avgudsdyrkelse. Både for ikonmotstanderne og ikontilhengerne ble det i de påfølgende diskusjonene et spørsmål om gyldigheten av de visuelle beskrivelsene av teologiske anliggender i et ikon.<sup>67</sup>

### 2.3.1 Angrep mot ikonbruken

I diskusjonene som fulgte etter quinisextum-konsilet var forrangen for nytestamentlig kunnskap overfor den gammeltestamentlige vesentlig for ikontilhengerne. Kanon 82 hevder i hovedsak at den gammeltestamentlige bruk av figurer ikke lenger er en levedyktig form for

---

<sup>66</sup> Ouspensky, s. 119f

<sup>67</sup> Barber, s. 40

kristen representasjon.<sup>68</sup> Ikonmotstanderne fant sitt motsvar ved å fastholde det gamle testamentets fortsatte gyldighet, og prøvde å fokusere på en vedvarende kontinuitet gjennom Skriften. Sentral for deres motstand mot ikonbruken var det tidligere nevnte andre bud, i 2. Mosebok 20:4; ”Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden. Du skal ikke tilbe dem og ikke dyrke dem!”

Dette forbudet for mennesker mot å lage og tilbe bilder av ethvert vesen var det lett for ikonmotstanderne å gripe fatt i. Slike avgudsbilder, idoler, ble beskrevet som bilder av falske guder. Ved å tilbe ikoner hadde de kristne gjort seg skyldig i det samme som hedningene, nemlig avgudsdyrkelse. For keiser Leo og flere av hans likesinnede, som oppfattet rikets nedgangsperiode som Guds straff, var det eneste mulige botemiddelet å fjerne den utløsende årsaken til straffen.<sup>69</sup>

Fabrikkeringen av slike bilder var et vesentlig poeng særlig i den første tiden av ikonstriden. I slutten av 720-årene argumenterte blant annet Konstantin av Nakoleia for at meningen med dette budet var ganske enkel: man skulle ikke tilbe noenting som var laget av mennesker, i denne sammenheng forstått som gjenstander formet som et bilde av noe annet, noe som satte relikvier utenfor diskusjonen. Poenget ble at et avgudsbilde som var laget av dødt materiale, aldri kunne fremstille en rettmessig likhet av noe som hadde levd.<sup>70</sup> Når materielle gjenstander var verdiløse i seg selv, lå det et ekstra ansvar på håndverkere som laget dem for å guddommeliggjøre sitt eget produkt. *Acheiropoieton* – ikonene ble utelatt fra disse anklagene, idet det var enighet på begge sider om at de ikke var fabrikkert av mennesker.

En annet viktig tema ved det 2. budet var forståelsen av et avgudsbilde som et bilde av ethvert vesen. Ikonmotstanderne utviklet tre poenger fra den definisjonen.<sup>71</sup> For det første, et avgudsbilde laget av dødt materiale kunne ikke regnes som en adekvat likhet av et vesen som har levd. I så måte fremholdes det et absolutt skille mellom et bilde og den personen det representerer. En felles materiell natur var ikke nok til å legitimere en slik representasjon. For det andre ble likhet forstått som å trekke oppmerksomheten til det synlige materielle i stedet for den usynlige guddom. Problemet her var at forståelsen av Kristus, og for så vidt også helgenene, innebar både en synlig menneskelig og en usynlig guddommelig side. Noe som

---

<sup>68</sup> Barber, s. 54

<sup>69</sup> Lowden s. 148

<sup>70</sup> Barber, s. 55

<sup>71</sup> Barber, s. 56

fremstilte en visuell likhet av en slik person kunne nødvendigvis ikke inkludere den guddommelige siden, og ville dermed i beste fall være utilstrekkelig. For det tredje tok ikonmotstanderne i bruk uttrykket ”*avbilder av skapninger*” om ikoner av helgener. Den vidstrakte kulten knyttet til disse ble sett på som en forvirrende avleder for en rett tilbedelse av Gud.

Denne kritikken av visuell representasjon søkte å definere ikoner som gjenstander bare delvis i stand til å fange opp det de var ment å representere, ute av stand til å innbefatte det usynlige. Dette manglende aspektet ga grunnlag for tanken om at ikonene var falske, og gjorde det mulig for ikonmotstanderne å ta i bruk begrepet avgudsbilde i diskusjonene. Ærbødighet, og ikke minst tilbedelse ovenfor disse ble sett på som hedensk misbruk. Førstnevnte ble sett på som feilplassert, på det grunnlag at den ville være bundet av de samme begrensningene som bildet en viste det overfor, og dermed bare ville rettes mot bildets materielle essens. Tilbedelse var reservert for den grenseløse guddommen, og å rette det mot et materielt ikon ville være å forveksle en slikt fabrikkert gjenstand med en gud.

Disse temaene, bygget opp rundt det andre bud, promoterte en spirituell kristendom som en motsetning til en materiell en, et synspunkt som skulle holde seg aktuelt i ikonstriden gjennom det 8. og 9. århundre.<sup>72</sup> Kristi legeme var å forstå som en temporær tilstand som la begrensninger på den ubegrensede for et historisk formål. Ikonenes videreføring av disse var en villedende fortsettelse av dette, noe som vektla den begrensede, synlige og materielle skapning framfor den ubegrensede, usynlige og åndelige Skaper. Skillet mellom de to meningsmotstanderne gikk her på oppfatningen av hvordan man skal kunne få rett kunnskap om Gud. Den tidligere nevnte ikonvennlige patriarken Germanos, skrev i et brev rettet til den ikonfiendtlige biskopen Thomas av Klaudiopolis:

“If, indeed, it can be shown that pious notions of the divine have been exchanged for those that are more carnal, or the glory and adoration that are due God have been left behind or in any way diminished, then, clearly, it would be right to remove that which has engrossed us or drawn us away from our reverence for and attendance on the one true God.”<sup>73</sup>

Germanos beskriver her indirekte det som var ikonmotstandernes anliggende. De hadde argumentert for at ikontilhengerne hadde kompromittert en forståelse og tilbedelse av Gud

---

<sup>72</sup> Barber, s. 57

<sup>73</sup> Barber, s. 57

ved å bytte disse med ting som var ”mer kjødelige”, det vil si ikoner. Ikoner var rett og slett sett på som en trussel for en absolutt kjennskap til og tilbedelse av den ene sanne Gud. Ved begynnelsen av det 8. århundre var det utvilsomt bruk av religiøse bilder som ble brukt på måter som kunne bli sett på som illegitime.<sup>74</sup> Dette kan best ses i tidligere kilder der bruken og misbruk av bilder ikke var temaet som ble omhandlet, i motsetning til skriftene som stammer fra ikonstriden.

Munken Johannes Moschos reporterte i begynnelsen av det 7. århundre om en kvinne som manglet vann i en brønn.<sup>75</sup> Etter å ha fått en visjon om hva hun skal gjøre, sendte hun menn for å hente et bilde av St. Theodosios fra Skopelos. Hun heiste det ned i brønnen, som øyeblikkelig ble fylt med vann. Selv om det i teksten framgår at det er Gud som gir vannet på vegne av St. Theodosios, knyttes det likevel mirakuløse krefter til selve bildet. Fra omtrent samme periode har man også historiene om de helbredende helgenene Kosmas og Damianos. Ved ett tilfelle skrapte en kvinne av gips fra et bilde av dem, blande det med vann og drakk det. Effekten var, som i det forrige eksempelet, øyeblikkelig, og kvinnen ble helbredet. I dette tilfellet virker det som om bildets krefter ligger i selve materialet det er malt på.

Begge disse eksemplene viser hvordan bruken av religiøse bilder kunne bevege seg inn i kontroversielle områder. Selv om kunstnerne bak bildene sannsynligvis ikke laget dem i forventning om en slik bruk, hadde en slik bruk spredt seg.<sup>76</sup> Det tales ikke her direkte om tilbedelse av disse bildene, men det ble argumentert for at alle religiøse bilder av natur var mottagelig for slik misbruk, og derfor burde bruken avskaffes.

For ikonmotstanderne var det også vesentlig å kunne knytte seg til den ortodokse tradisjonen. Dette gjorde de blant annet ved å argumentere for at de fulgte de økumeniske kirkekonsilene fram til og med det sjette,<sup>77</sup> samtidig som de prøvde å vise at ikontilhengerne ikke kunne gjøre det samme. Det ble hevdet at det ikke fantes en apostolisk eller patristisk tradisjon i favør av bilder. Keiser Konstantin V, sønn av keiser Leo III, stilte i sitt verk *Peuseis* (Undersøkelser) fra ca år 752 spørsmålet: ”Whence came this law that requires us to bow down before an icon?”<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Lowden, s. 148

<sup>75</sup> Lowden, s. 159

<sup>76</sup> Lowden, s. 149

<sup>77</sup> Barber, s. 40f

<sup>78</sup> Barber, s. 58

Sammenhengen mellom de foregående kirkekonsilene og quinisextum-konsilet ble problematisert og sistnevntes innhold avvist, nettopp på grunn av dens positive holdning til ikonbruken. Denne avvisningen ble da også et nødvendig element å ta opp under det 7. økumeniske konsilet, holdt i Nikea i år 787, der de fant det nødvendig å legitimisere quinisextum-konsilet, og dermed også konsilets kanoniske innhold, ved å forbinde dets autoritet til det 6. konsilet. Behovet for å opprette denne linken finner man også senere i patriarken Nikeforos' verk *Apologeticus minor* fra år 813 til 814, hvor han nevner kanon 82 som et argument for å rettferdiggjøre ærbødighet ovenfor ikonene.

Ved å vise til det andre bud, samt ved påstanden om at det ikke fantes en skriftlig tradisjon som støttet opp rundt ikonkulten, fremstilte ikonmotstanderne seg selv som de som hadde valgt å fremheve kontinuitet i de bibelske tekstene.<sup>79</sup> Deres innledende bruk av begrepet avgudsdyrkelse knyttet opp til billedbruken baserer seg på nettopp denne videreføringen. Som en konsekvens av den kristne kunstens inntog i teologien på linje med det skrevne ord, kan man si at ikonstriden i første rekke sprang ut av en nødvendighet for å finne fram til en forståelse av det visuelle evne til sann representasjon av det hellige. Problemer rundt den kristne kunstens visuelle beskrivelser var nå under debatt, med ikonenes sannferdighet som et fundamentalt underliggende spørsmål. For menneskene bak kanon 82 var ikonene i hovedsak sannferdige; for ikonmotstanderne var de ikke det.

### **2.3.2 Det første forsvar for ikonsbruken**

Da keiser Leo iverksatte sitt program for å rense det bysantinske riket for billedbruk, kom det ikke som lyn fra klar himmel. Vi har sett at problemstillingene knyttet til kristen kunst hadde vært på kirkens agenda siden quinisextum-konsilet. Allikevel var Leos inngripen av en så alvorlig karakter at det å bygge et solid forsvar mot anklagene til dels var livsnødvendig hvis man ønsket å opprettholde ikonpraksisen som den var. Leo la i år 730 fram et edikt som krevde fjerningen av religiøse bilder fra alle kirker, og som blant annet førte til at den ikonvennlige patriarken i Konstantinopel, Germanos, ble byttet ut med ikonmotstanderen Anastasios. I hvor stor grad akkurat dette ediktet ble tvunget gjennom er vanskelig å si med

---

<sup>79</sup> Barber, s. 59

sikkerhet i dag,<sup>80</sup> men reaksjonene lot ikke vente på seg lenge. Situasjonen var vanskelig for ikontilhengerne idet mye av ikonmotstanden kom fra keiserlig hold, og dermed ble støttet opp med makt. Forsvarerne av ikonene var derimot i stor grad begrenset til den teologiske diskusjonen. Ikonmotstanden hadde fram til nå vært mer en holdning enn en gjennomtenkt overbevisning, men fra 720-tallet av ble det utarbeidet begrunnede oppfatninger for og imot ikoner innenfor kirken og munkevesenet.<sup>81</sup> Fra den første perioden av ikonstriden, som skulle vare fram til det 7. økumeniske konsil, er det i første rekke skrifter av Germanos og Johannes av Damaskus som står igjen som vitnesbyrd om de teologiske argumentene ikontilhengerne brukte.

Vi har sett at kristologien stod sentralt i forståelsen og bruken av den kristne kunsten, med fokus på forholdet mellom den uendelige gudommelighet og den endelige menneskelighet i Jesus Kristus. Sannferdig portrettering av det hellige i ikonene var et vesentlig moment for ikonmotstanderne, og mye av forsvaret kom til å fokusere på nettopp dette. Identifiseringen av Kristus i et ikon fremsetter et krav om sannhet, og trekker oppmerksomheten mot definisjonen av selve ikonet.<sup>82</sup> Når et utsagn som *"Dette er Kristus"* ble rettet mot et portrett av ham, berørte det flere av de viktigste problemene knyttet til visuell representasjon i kunst. På en måte kan utsagnet tolkes som en erkjennelse av en felles essensiell identitet mellom ikonet og Kristus; *"Dette ikonet er Kristus"*. En annen måte å tolke det på er at det innebærer en mediert forskjell mellom ikonet og Kristus; *"Dette er et ikon av Kristus"*. En siste alternativ tolkningsvariant fjerner ikonets rolle som bindeledd, hvor ytringen av ordene i seg selv frambringer den portrettertes nærvær.

Hvert av disse tolkningsalternativene av utsagnet fant sin plass i diskusjonene rundt ikonets natur og mulighetene for kunstens evne til å skildre det hellige. Hovedproblemet for ikontilhengerne var innledningsvis å slå fast en forståelse av identifikasjonen av Kristus i ikonene som bar i retning av *"Dette er et ikon av Kristus"*.<sup>83</sup> Var det i det hele tatt mulig å gjenskepe kunnskapen om Guds inngripen i verden ved hjelp av kunst?

En bestemt mosaikk med opprinnelse fra perioden før ikonstriden gir et innblikk i forståelsen av akkurat dette problemet.<sup>84</sup> Mosaikken, som ble fotografert og registrert før den tyrkiske

---

<sup>80</sup> Lowden, s. 155

<sup>81</sup> Cormack, s. 92

<sup>82</sup> Barber, s. 61f

<sup>83</sup> Barber, s. 61

<sup>84</sup> Barber, s. 63



frigjøringskrigen i begynnelsen av 1920-årene ødela bygningen, befant seg i Koimesis-kirken i den tyrkiske byen Iznik, tidligere kjent som Nikea. Fotografiene viser en stående Theotokos som holder Jesusbarnet plassert i halvkuppelen i kirkens apsis, en semisirkulær fordypning som vanligvis ble laget i den borteste kortveggen i basilikaene. Ovenfor dem var det avbildet tre lysstråler i varianter av henholdsvis rosa, grått og grønt. Over lysstrålene står det skrevet en inskripsjon på gresk, basert på salme 2:7 og 109:3 (Septuaginta); ”I gave birth to you from the womb before the rise of the morning star.”<sup>85</sup> Lysstrålene sendes ut fra en hånd plassert i en halvsirkel bestående av tre ringer i forskjellige blåfarger. Disse ringene finner man igjen på veggen like over halvkuppelen, hvor det var plassert en *hetoimasia*, den juvelbelagte, klargjorte tronen fra apokalypsen. På tronen er det et lukket evangelium, et latinsk kors og en due omkranset av en korsformet glorie. Fra de to siste utgår det også syv lysstråler. I tillegg til disse mosaikkene var det også avbildet fire av de engletypene det var vanlig å regne med på den tiden.

Dette mosaikk-programmet er spesielt verd å merke seg både for de forandringer det gjennomgikk, og for de elementene som ble beholdt gjennom disse forandringene.<sup>86</sup>

Undersøkelser av fotografiene har vist at de fire englene samt Theotokos-skikkelsen var fra det 9. århundre. Disse regnes for å være en gjenoppretting av et tidligere mosaikkprogram fra tiden før ikonstriden. Rundt Theotokos, som var hovedelementet i utsmykningen, kan man se en uregelmessig svart linje på den gylne bakgrunnen. Linjen følger for det meste kroppen til Theotokos, men skyter ut på sidene i en form som avslører formen til et kors. Korset ble satt opp av ikonmotstandere, kanskje en gang rundt midten av det 8. århundre, men resten av mosaikken gjennomgikk derimot ingen endringer.<sup>87</sup> Fotografiene gir dermed et godt innblikk i en sterkt teologisk forankret dekorasjon som ellers ville gått tapt, og vitner om en kristologisk forståelse av kristen representasjon.

Hetoimasia-bildet er en tradisjonell symbolsk fremstilling av den kristne guddommen. Både de tre blå sirklene rundt tronen og symbolene på den danner et bilde av den treenige Gud. Dette gjenspeiles videre nedover apsisen, hvor Guds hånd utgår fra tre nye, blå sirkler. Dette representerer Guds stemme, som fremsier den tidligere nevnte inskripsjonen. Denne profetiske teksten markerer det som av ikontilhengerne ble forstått som utgangspunktet for overgangen fra en symbolsk og muntlig kunnskap om det guddommelige, til en inkarnert og

---

<sup>85</sup> Cormack, s. 98

<sup>86</sup> Barber, s. 66

<sup>87</sup> Cormack, s. 97

ikonisk form for kunnskap.<sup>88</sup> Theotokos-skikkelsen komplementerer en slik forståelse, med å være det punkt i mosaikken hvor den menneskelige kropp synliggjøres gjennom legemliggjøringen av Kristus. Viktigheten av denne overgangen formidles av lysstrålene i mosaikken. I hetomasia-bildet holder lysstrålene seg innenfor kanten av den ytterste blå sirkelen som omkranser tronen. De tre lysstrålene som vender nedover presenteres annerledes. Alle tre brer seg ut av de blå sirklene de kommer fra, og avsluttes i en innoverkrummet bue. Den midterste lysstrålens bue legger seg fint over glorien til Theotokos-skikkelsen, noe som ikke virker som en tilfeldighet. De to andre lysstrålene avsluttes på samme måte uten å treffe en tilsvarende skikkelse, noe som antyder en plass i mosaikken for det som ikke kan være synlig.

Germanos skrev under sin tid som patriark i Konstantinopel en preken om jomfru Marias innsovning (koimesis) og opptagelse til himmelen.<sup>89</sup> I den trekkes det en linje mellom salme 109:3 og idéen om Kristi frembringelse fra guddommelig lys. Kristus karakteriseres dermed som ”lys født av lys”, samtidig som han er født av menneske. Lysmetaforen var allerede brukt til å opprettholde den trinitariske læren om Guds tre hypostaser. I Koimesis-mosaikken representerer hver lysstråle en av disse hypostasene. Bare den som berører Theotokos, som er fullt menneskelig og derfor får en legemlig avbildning, kan gi opphav til en Gud som også kan avbildes legemlig. De to andre lysstrålene henviser til de to andre medlemmene av treenigheten, som bare er tilgjengelig for mennesket gjennom symboler.

Koimesis-mosaikken gir et innsyn i flere nivåer av representasjon i kunst.<sup>90</sup> Den trinitariske guddommen synliggjøres ved hjelp av symboler. Dernest understrekes den verbale profetien gjennom inkluderingen av tekst i bildet. Til slutt, i det som er hovedbildet i hele mosaikken, framheves den ikoniske presentasjonen av Kristus, som et vitnesbyrd på hvordan den kristne Gud har åpnet seg for visuell representasjon. Inkarnasjonen brakte med seg en stor historisk endring for menneskets kunnskap om det hellige, noe som igjen hadde satt i gang utviklingen av et hensiktsmessig teologisk språk for å kunne beskrive denne kunnskapen. Når nå billedbruken blant de kristne var under angrep, ble det for teologer som nevnte Germanos og Johannes av Damaskus vesentlig å vise til nettopp denne endringen i historien, og konsekvensene det hadde fått for menneskets mulighet til å avbilde det hellige. Hva de

---

<sup>88</sup> Barber, s. 66

<sup>89</sup> Barber, s. 68

<sup>90</sup> Barber, s. 69f

forsøkte å gjøre, var å knytte forståelsen av bilder som en sannferdig representasjon til de teologiske kravene en kristologisk representasjon stilte.<sup>91</sup>

Munken Johannes av Damaskus, født under navnet Mansur inn i tjeneste for det muslimske Umayyad-kalifatet, kunne skrive sitt forsvar for ikonene under beskyttelse av den største militære trusselen Konstantinopel stod ovenfor. Det er usikkert hvorvidt hans skrifter påvirket diskusjonene i Konstantinopel i særlig grad da de kom ut, mye på grunn av det som kan virke som manglende kjennskap til argumentene hans fra senere forfattere blant ikontilhengerne.<sup>92</sup> Allikevel ble han kjent som en av de djerveste motstanderne mot billedødeleggelsene, og dannet et grunnlag for videre tenkning rundt ikoner som blant annet ble tatt opp igjen under reformasjonen.<sup>93</sup>

Omkring år 730 skrev han kanskje sitt mest kjente verk, *Om de hellige bilder*, en avhandling i tre deler som forsvarte billedbruken mot ikonmotstandernes påstand om avgudsdyrkelse. I kapittel 8 av den første avhandlingen skriver han blant annet:

”We...are no longer under a custodian, have received the habit of discrimination from God and know what can be depicted and what cannot be delineated in an image...How could the invisible be depicted? How could the unimaginable be portrayed? How could one without measure or size or limit be drawn? How could the formless be made? How could the bodiless be depicted in color? What therefore is this that is revealed in riddles? For it is clear that when you see the bodiless become human for your sake, then you may accomplish the figure of a human form; when the invisible becomes visible in the flesh, then you may depict the likeness of something seen; when one who, by transcending his own nature, is bodiless, formless, incommensurable, without magnitude or size, that is, one who is in the form of God, taking the form of a slave, by this reduction to quantity and magnitude puts on the characteristics of a body, then depict him on a board and set up to view the One who has accepted to be seen.”<sup>94</sup>

Johannes markerer her et klart skille mellom representasjon av guddommen og den inkarnerte Kristus. Den usynlige Gud kan ikke avbildes, Kristus kan. Både ikontilhengerne

---

<sup>91</sup> Barber, s. 70

<sup>92</sup> Louth, s. 197f

<sup>93</sup> Cormack, s. 92

<sup>94</sup> St. John of Damascus, s. 24

og ikonmotstanderne var enige i påstanden om at Kristus var selve Bildet av Faderen, men for førstnevnte gjorde inkarnasjonen de kristne ikonene til et bilde av Bildet, ikke et idol.<sup>95</sup> Germanos trekker lignende konklusjoner i et brev skrevet rundt samme tid:

”Neither do we admit the making of images that are impressed in wax and colors which would in any way tend to detract from the perfection of that reverence which is owed the divinity. Hence no image, likeness, design, or form of the invisible Godhead is figured...But as the only-begotten Son, who was in the bosom of the Father, would call back his own work from the judgement of death, with the good will of the Father and the Holy Spirit, he condescended to become man, participating like us in the blood and the flesh, and not his incomprehensible and invisible Godhead, thereby confirming more fully the right faith.”<sup>96</sup>

Inkarnasjonen forstås som en markering av endring i mulighetene for å representere det hellige. Som i Koimesis-mosaikken er det kun Kristus som kan avbildes, nettopp fordi han har trått inn i det synliges rekke.

Ikonmotstanderne søkte å avvise billedbruken ved å blant annet anklage den for ikke å være en del av kirkens ortodokse tradisjon. Å hedre et bilde kunne dermed avskrives som en fordervelse av sann tro. Johannes og Germanos satte seg opp mot dette ved å gjøre inkarnasjonen til noe mer enn en historisk passert hendelse. Ikonene ble satt i direkte forbindelse med det hele kirken roterte rundt, og en avvisning av ikonene var nesten som å avvise inkarnasjonens virkelighet, og dermed hele kristendommen. Utgangspunktet for representasjonen av det hellige var mer viktig enn prosessen den hadde gjennomgått. En portrettert persons eksistens ble bedømt som hovedårsak og gyldiggjøring av selve portrettet.<sup>97</sup> Som en slags kommentar til kanon 82, identifiserte Johannes og Germanos det visuelle som en særegen kristen eiendom. Hedningene tilba avguder, mens de kristne holdt Gud i ære gjennom ikonene, og ikonmotstandernes avvisning av dem betydde at de avviste hele det kristne systemet, den kristne ekonomia.

Denne anklagen er imidlertid problematisk. Ikonmotstanderne kunne vanskelig påvises å forkaste hele det kristne systemet, og brukte selv tankegods fra den ortodokse kristologien for

---

<sup>95</sup> Pelikan, s. 88

<sup>96</sup> Barber, s. 71

<sup>97</sup> Barber, s. 72

å kritisere hvordan et ikon kunne vise Kristus.<sup>98</sup> Verken Johannes av Damaskus eller Germanos klarte å etablere en nøyaktig forståelse av hva som vises i et ikon. For eksempel hadde begge vanskeligheter med å beskrive hva av Kristus som vises i et bilde på en måte som klarte å besvare ikonmotstandernes motforestillinger fullt ut.

Germanos beveget seg i en retning hvor ikonet kan virke som om det bare viser Kristi menneskelige natur; ”We figure the image of his human form according to the flesh, and not his incomprehensible and invisible Godhead.”<sup>99</sup> Han ønsket å understreke inkarnasjonen, spesielt for å tilbakevise idéer som nedtonet Kristi fulle menneskelighet. Dette ble problematisk når ikonene fremstår ute av stand til å fremstille den guddommelige siden, noe som åpnet for anklagen fra ikonmotstanderne om at ikonene viste et ukomplett, og dermed falskt bilde.

Johannes utarbeidet en annen tolkning. I et forsøk på definere et ikon, benyttet han den trinitariske teologien for å beskrive forholdet mellom bildet og den som ble avbildet:

”An image is a likeness depicting an archetype, but having some difference from it; the image is not like the archetype in every way. The son is a living, natural and undeviating image of the Father, bearing in himself the whole Father, equal to him in every respect, differing only in being caused. For the Father is the natural cause, and the Son is caused; for the Father is not from the Son, but the Son from the Father. For [the Son] is from him, that is the Father who begets him, without having his being after him.”<sup>100</sup>

Kristus forstås her som av samme vesen som Faderen, med den forskjell at Kristi person er tillagt en menneskelig natur gjennom inkarnasjonen. Johannes følger dette opp med å legge fram en liste over de seks former for bilder som eksisterer:<sup>101</sup> Det naturlige bildet er definert som det bildet som eksisterer før alle andre former for bilder, og dermed er den naturlige årsak til alt. Det konseptuelle bildet innbefatter Guds evige forhåndskjennskap til alt som er skapt. Det mimetiske bildet er mennesket, som er skapt i Guds bilde, og som dermed kan ta del i det guddommelige ved å etterligne det. Det figurative bildet viser det som ikke er legemlig. Det pre-ikoniske bildet er det som varsler om inkarnasjonen. Det commemorative bildet er enten en tekst eller et ikon som henspiller til noe som har hendt.

---

<sup>98</sup> Barber, s. 72

<sup>99</sup> Barber, s. 72

<sup>100</sup> St. John of Damascus, s. 25

<sup>101</sup> Barber, s. 76f

For Johannes representerte disse seks billedvariantene ulike egenskaper av samme grunnleggende forestilling om bildet. Selv om det naturlige bildet står som en nødvendig forutsetning for de andre bildene, er det ingen tilsvarende nødvendig hierarkisk forskjell på dem. Den felles identiteten innebærer her et fellesskap mellom bildet og det som det representerer. Et ikon av Kristus må dermed forstås å delta i det guddommelige vesen Kristus selv er en del av.<sup>102</sup>

Det første forsvaret av ikonene kom som en reaksjon på en stadig hardere keiserlig linje rettet mot billedbruken. De forhold som omsider førte til en gjenkjenning av den kristne kunstens plass i teologien under quinisextum-konsilet, fikk nå et teologisk rammeverk det ikke tidligere hadde hatt. Relikvie-kultens forestilling om tilgang til hellighet gjennom berøring, hadde, som vi har sett tidligere, blitt utvidet til også å gjelde synlig representasjon. Ved å anvende en trinitarisk beskrivelse av ikonene, klarte de mest prominente ikontilhengerne, med Johannes av Damaskus og patriark Germanos i spissen, å utvikle et språk som opprettholdt denne forståelsen. Likheten i form mellom bilde og objekt ble vurdert som en uoppgjørbar kontakt, og skulle gyldiggjøre erkjennelsen av ikonene som en sann representasjon.

Forskjellen mellom originalen og kopien forble likevel uklar, og ikonmotstanderne opprettholdt sin kritikk av ikonbruken ved å forske videre på denne svakheten i argumentasjonen. Responsen rettet seg mot ikonets verdi som et medium, og kom som en direkte utfordring til ikontilhengernes argumentasjon rundt den kristne ekonomia. Utsagnet ”*Dette er et ikon av Kristus*” rettet mot et ikon, ble forstått som en umulighet. Dette baserte seg på definisjonen av uttrykket *bilde*, som innebar at man tilla ikonet samme vesen som den som ble avbildet. I utgangspunktet kunne ikonmotstanderne si seg enig i synet på at et bilde kunne regnes som sannferdig gjennom dets evne til å representere sitt objekt, men de fant bare ikke ikonet i stand til å møte kriteriene skissert for bildet. Keiser Konstantin V skrev i *Peuseis* at et sant ikon må være av samme natur som den personen det representerte.<sup>103</sup> Kristi to naturer var, som vi har sett tidligere, et kjennetegn ved ham som det var umulig å beskrive billedlig. Enten representerte bildet bare den menneskelige naturen, som innebar at man delte Kristus, eller så påstod man feilaktig at man kunne beskrive det ubeskrivelige.<sup>104</sup> Ingen av disse alternativene var akseptable som en sann beskrivelse av Kristus.

---

<sup>102</sup> Barber, s. 76

<sup>103</sup> Ouspensky, s. 122

<sup>104</sup> Barber, s. 79

Konstantin V argumenterte for brødet og vinen i nattverden som det eneste sanne bildet. Denne forståelsen baserte seg på Kristi identifisering av måltidet med ordene ”*dette er mitt legeme*” og ”*dette er mitt blod*”. I motsetning, når en kunstner sier om sitt kunstverk ”dette er Kristus”, er han ute av stand til å gjøre sitt verk hellig. Mangelen på denne helliggjørelsen gjorde at ikonene forble verdiløse.<sup>105</sup> Nattverden derimot, delte en felles materiell natur med det den representerte. Den visuelle siden til brødet og vinen ble i så måte ikke viktig, i det de ble innviet til å være av samme figur og form som Kristus, og ble gitt de samme egenskapene.

Ikontilhengerne ville derimot ikke vurdere nattverden som et bilde på Kristus, nettopp på grunn av brødet og vinens felles identitet med Kristus.<sup>106</sup> Johannes skilte i *Om de hellige bilder* mellom bildet og det som ble avbildet: ”...the image is certainly not like the archetype, that is, what is depicted, in every respect – for the image is one thing and what it depicts is another – and certainly a difference is seen between them, since they are not identical.”<sup>107</sup> Det måtte være en forskjell for å kunne snakke om et bilde av noe i det hele tatt, og nattverden falt ikke inn i den kategorien.

Keiser Leo døde i år 741 etter å ha holdt tronen i godt og vel 25 år. Dette var lenger enn hans fem siste forgjengere til sammen, noe som kunne tolkes som et tegn på velvilje fra Guds side for hans politikk overfor billedbruken.<sup>108</sup> Hans sønn, Konstantin V, forsterket denne politikken. I år 754 fikk han sammenkalt et kirkekonsil i Konstantinopel som offisielt skulle definere ikonmotstanden som ortodoks kristen tro. Godt og vel 338 biskoper deltok under konsilet, hvis formuleringer fremmet en aggressiv holdning mot de som ikke fulgte opp de nye retningslinjene.<sup>109</sup>

”Supported by the Holy Scriptures and the Fathers, we declare unanimously in the name of the Holy Trinity that there shall be rejected and removed and cursed out of the Christian Church every likeness which is made out of any material whatever by the evil art of painters. Whoever in the future dares to make such a thing or venerate it, or set it up in a church or in a private house, or possess it in secret, shall, if bishop, priest, or deacon, be deposed, if monk

---

<sup>105</sup> Barber, s. 80

<sup>106</sup> Ouspensky, s. 123

<sup>107</sup> St. John of Damascus, s. 95

<sup>108</sup> Lowden, s. 155

<sup>109</sup> Ouspensky, s. 111

or layman, anathematized and become liable to be tried by the secular laws as an adversary of God and an enemy of the doctrines handed down by the Fathers.”<sup>110</sup>

Etter denne begivenheten ble mange bilder ødelagt eller vasket over, og ikontilhengerne ble i større grad enn tidligere utsatt for forfølgelser.<sup>111</sup> Konstantin førte en spesielt hard linje mot munkene, som var blant de sterkeste forsvarerne av ikonene. Beretninger om denne perioden forteller om alt fra henrettelser og lemlestinger, til giftemål og oppgivelse av munkeløfter under tvang. Selv om disse beretningene historiske korrekthet bør behandles med varsomhet, gir de likevel et inntrykk av ganske vanskelige forhold for de som stod opp mot keiserens holdning til billedbruken. Konstantin, og Leo før ham, hadde beveget seg et godt stykke videre fra det tidligere nevnte idealet til keiser Justinian. Kanskje under innflytelse av den muslimske sammenblandingen av religion og statsmakt, var Konstantins ambisiøse ønske å være både prest og konge.<sup>112</sup> Det Bysantinske riket kunne dermed bli forstått som en jordlig kopi av det himmelske riket.

Samtidig som det stod et sterkt maktapparat bak ikonmotstanderne, førte de også en hard skriftlig argumentasjon for sine ståsteder. De klarte, ut fra ikontilhengernes forestillinger om en essensiell representasjon, å argumentere med presisjon for at ikonene rett og slett ikke var i stand til å utføre den oppgaven.<sup>113</sup> Sannheten i ikonene ble dermed ikonstridens kjerne, og førte diskusjonen ut over kristologien. Det ble en undersøkelse av den kristne kunstens muligheter for visuell kunnskap, hvordan den kunne eller ikke kunne fremvise den kristne Gud.

### **2.3.3 Korset – det ikonoklastiske alternativ**

Når man snakker om de teologiske diskusjonene som utspant seg over den perioden ikonstriden strakk seg over, er det verdt å ha i mente at mye av argumentasjonene overlappet hverandre. Et brev skrevet om emnet av et menneske i en by, ble ikke automatisk tilgjengelig for et menneske i en annen. Når så ikonmotstandernes skrifter for det meste kommer til syne

---

<sup>110</sup> Clendenin, s. 71

<sup>111</sup> Lowden, s. 157

<sup>112</sup> Meyendorff, s. 19

<sup>113</sup> Barber, s. 81



gjennom ikontilhengernes presentasjon av sine egne argumenter, blir vår oversikt over stridens forløp tidvis ganske fragmentær.

Allikevel går det an å danne seg et visst bilde av hvordan ikonmotstandernes hovedargumenter utspant seg. I sine undersøkelser av representasjonens potensial i kunsten, bygde de en alternativ modell for kristen representasjon, ut fra allerede eksisterende tradisjoner innenfor kristen tenkning.<sup>114</sup> Utgangspunktet fant de i korset. Som vi har sett, ble det originale bildet av Theotokos i mosaikken til Koimesis-kirken i Nikea erstattet med et kors en gang rundt midten av det 8. århundre. Sammen med fire engler var dette også det eneste som ble fjernet, og denne adopsjonen av resten av mosaikken kan gi et visst innblikk i hvilket språk ikonmotstanderne brukte for å fremstille sin sak.

I deres øyne fikk korset nærmest en eksklusiv rett på å fremstille kristen tro. Som et av de eldste og mest kraftfulle symbolene innenfor kirken, var ikke bruken av korset videre oppsiktsvekkende. Under quinisextum-konsilet hadde for eksempel blitt oppfordret til hedring av kors.<sup>115</sup> Interessant nok var det også det kristne symbolet som oftest ble angrepet av jøder og muslimer som det offentlige tegn på kristendommen.<sup>116</sup> Både de keiserlige seglene, myntsystemet og bygningsdekorasjonene fra denne tiden favoriserte korset, men utbredelsen av en slik favorisering hadde sterke røtter fra tiden før ikonstriden. Allerede fra det 6. århundre av kunne kristne bruke små kors, kalt *enkolpia*, som smykker hengende fra et kjede rundt nakken.<sup>117</sup> Fram mot det 8. århundre er det så mulig å spore en økende interesse for og bruk av korset, og særlig i det siste århundret før ikonstriden kan man snakke om en form for kors-kult i Konstantinopel.<sup>118</sup>

Sterkt delaktig i dette var gjenervervelsen av det Sanne Kors av den bysantinske keiser Herakleios. Det Sanne Kors var anerkjent som det korset Jesus ble korsfestet på, og etter legenden skal det ha blitt funnet i Jerusalem rundt år 330 under mirakuløse omstendigheter av Helena, mor til keiser Konstantin den store. I år 614 hadde den persiske kong Khosrau II tatt korset under et felttog som blant annet inkluderte erobringen av Jerusalem, men etter en rekke tilbakeslag mot Herakleios' gjenerobringsskampanje på 620-tallet, ble Khosrau drept av sine egne og korset levert tilbake. Det Sanne Kors var en av de viktigste relikviene som kunne oppdrives, og det hadde vokst fram en kult knyttet til det i Jerusalem i det 6. århundre,

---

<sup>114</sup> Barber, s. 83

<sup>115</sup> Lowden, s. 95

<sup>116</sup> Barber, s. 85

<sup>117</sup> Lowden, s. 169

<sup>118</sup> Barber, s. 86

spredt videre gjennom pilegrimenes suvenirer og fortellinger fra det Hellige Land.<sup>119</sup> I år 630 ble så korset flyttet til Konstantinopel, hvor det etter hvert bygget seg opp forseggjorte ritualer rundt relikviet. Korset og kulten rundt det var dermed blitt en tilgjengelig tradisjon ikonmotstanderne kunne gripe fatt i som et alternativ til billedbruken i kirken. Her kan det være hensiktsmessig å gjenta at en god del av ikonmotstanderne også motsatte seg bruken av relikvier, noe som blant annet viste seg gjennom forbud mot hedringen av dem på lik linje med ikonene både i år 754 og i år 815.<sup>120</sup> Men selv om korset som relikvie ikke var akseptert, var dets status meget anvendelig. Igjen var det viktig å kunne vise til en kontinuitet i det de gjorde.

I St. Sophia-kirken i Konstantinopel finner man et fremtredende synlig eksempel på ikonmotstandernes forsøk på å sette seg inn i en tidligere tradisjon under sitt program for å avvikle billedbruken. På sørsiden av det vestlige galleriet finner man to værelser som en gang tilhørte patriarkens palass, kalt *sekreton*.<sup>121</sup> Det største av disse rommene fungerte som oppkledningsrom for patriarken og hans følge før liturgiene, velkomstrom for keiseren og møterom for viktige mottakelser. Ved siden av dette ligger et mindre, hvelvet *sekreton*, som en gang inneholdt en større relikvie av det Sanne Korset. I følge historikeren St. Teofanes (ca 758-817) inneholdt begge rommene en gang billedkunst, som den ikonfiendtlige patriarken Niketas fikk ødelagt og redekorert i årene 768-769.<sup>122</sup> St. Teofanes krønike forteller at Niketas skrapte av gullmosaikkene som fremstilte Kristus og helgenene i det lille *sekreton*, tok ned ikonene av tre i det store *sekreton*, og smurte over ansiktene til resten av figurene i rommet.<sup>123</sup>

Hvorvidt beskrivelsen av disse hendelsene er historisk korrekt vites ikke, men i det lille *sekreton* er det fortsatt mulig å se spor av hvordan endringene foregikk. Like oppunder taket på den sørlige veggen finner man to identiske mosaikker som viser en medaljong med et latinsk kors. Det har vært åtte i rommet, men disse er de eneste som har overlevd. Under medaljongene kan man se at mosaikkens overflate har blitt forstyrret, i et forsøk på å skjule tidligere inskripsjoner. Antakelig viste inskripsjonene navnet til en av åtte helgener. I takets senter, som heller ikke er bevart, kan man anta at det var en tilsvarende medaljong som viste

---

<sup>119</sup> Barber, s. 86

<sup>120</sup> Lowden, s. 174

<sup>121</sup> Lowden, s. 162

<sup>122</sup> Lowden, s. 165

<sup>123</sup> Cormack, s. 94

Kristus.<sup>124</sup> Når Niketas fikk fjernet disse ikonene, ble de byttet ut med kors som gjenspeilte fasongen til eldre kors-dekorasjoner i kirken, en repetisjon av form som bygget opp under den kontinuiteten med de lokale tradisjonene ikonmotstanderne søkte. Det var en handling som framhevet et konservativt preg i den ellers revolusjonære begivenheten ikonødeleggelsene representerte.<sup>125</sup>

Vektleggingen av kontinuitet som et sentralt element i ortodoks lære gikk, som vi har sett tidligere, også inn på den skriftlige tradisjonen. Det ble stilt spørsmål fra ikonmotstandernes side om hvorvidt deres motpart kunne vise til en apostolisk eller patristisk tradisjon i favør av bilder. For å bygge opp under denne kritikken prøvde de å hente fram eldre tekster som forfektet korset som den eneste kvalifiserte dekorasjonen. En av disse tekstene er tillagt den kypriotiske biskopen St. Epifanios fra Salamis, hvis skrifter fra det 4. århundre ble sentrale i argumentasjonen mot billedbruken:

”Which of the ancient fathers ever painted an image of Christ and deposited it in a church or in a private house? Which of the ancient bishops ever dishonored Christ by painting him on door curtains? Which one of them ever made an example and spectacle of Abraham and Isaac and Jacob, Moses and the other prophets and patriarchs, or Peter or Andrew or James or John or Paul or the other apostles by painting them on curtains and walls? ...Do you not see, O most God-loving emperor, that this deed is not agreeable to God? ...hence the curtains, which may be found to bear in a spurious manner likewise the images of the apostles and the prophets and the Lord Christ himself should be gathered from churches, baptisteries, houses, and martyria, and that you should give them for the burial of the poor; those painted in colors on the walls should be whitewashed; those set forth in mosaic, since their removal is difficult, you know what to do thanks to the wisdom granted you by God. If it is possible to remove them, well and good; but if it proves impossible, let that which has already been done suffice, and let no one paint in this manner henceforth. For our fathers painted nothing except the sign of Christ, the cross, both on their doors and elsewhere.”<sup>126</sup>

Hvorvidt St. Epifanios av Salamis med rette kunne erklæres som en av dem er usikkert, men dette var uansett en tekst som kunne settes i direkte relasjon til ikonmotstandernes agenda.

---

<sup>124</sup> Lowden, s. 165

<sup>125</sup> Barber, s. 86

<sup>126</sup> Barber, s. 87

Den ble blant annet sitert under et ikonfiendtlig konsil holdt i Konstantinopel i år 815, som blir sett på innledningen til den andre ikonoklastiske periode. Beskjeden i teksten er tydelig. Korset er det eneste historisk legitime kristne tegnet, og all annen kunst er å regne som falsk og må om mulig fjernes. Ikontilhengerne vurderte den på sin side som uekte, på bakgrunn av at en rekke ikoner skulle ha blitt dekorert med malerier mens han fortsatt var i live.<sup>127</sup>

Denne og andre tekster gjorde det mulig for ikonmotstanderne å bygge opp en skriftlig tradisjon å feste synspunktene sine til. Sammen med de materielle bevisene eksemplifisert gjennom mosaikken fra det lille *sekreton* i St. Sophia-kirken, gir dette grunn til å se på korsdekorasjoner fra de ikonoklastiske periodene som mer enn eksempler på ikonmotstandernes fremgangsmåter overfor ikonene. Gjennom sin tradisjon var korset et kristent symbol alle kunne samle seg rundt uavhengig av synspunktene de måtte ha på billedødeleggelsene.<sup>128</sup> Det nye var at korset nå hadde blitt gitt en eksklusiv verdi som det eneste akseptable kristne symbolet.<sup>129</sup>

Å bygge opp under den eksisterende korskulen for å gjøre det til et rent alternativ til ikonkulen var ikke nødvendigvis en selvsagt ting å gjøre, til tross for at det gav ikonmotstanderne et sterkt utgangspunkt for konstrueringen av sin modell for kristen representasjon. Her kan det være interessant å ha i mente de politiske utfordringene hele det bysantinske samfunnet var satt under press fra.

Leo IIIs maktovertakelse i år 717 og påfølgende seier over de muslimske beleiringsstyrkene samme år, innledet en periode med fornying i det bysantinske riket som beveget seg inn på flere områder enn det rent kunstneriske. Hans edikt mot bruken av religiøse bilder i kirken gikk inn i en rekke reformer som skulle bringe Konstantinopel tilbake til sin tidligere storhet. I denne sammenhengen var korset et tilgjengelig symbol å gripe til som en manifestasjon av det seirende riket under en ny keiser.<sup>130</sup> Da Leo begynte å prege mynter uten Kristi ansikt ble korset gjenintrodusert på den ene siden. Rundt år 720 innførte han *miliaresion*-mynten av sølv, laget i forbindelse med seremonien som utnevnte Leos sønn, Konstantin V, til hans med-regent i en alder av to år. På den ene siden av denne mynten stod det et kors, omkranset av en latinsk omskriving av den greske inskripsjonen *ihesus christus nica*, Jesus Kristus Seier. Denne mynten forsterket forbindelsen mellom korset og seier, en forbindelse som hadde blitt

---

<sup>127</sup> Ouspensky, s. 131

<sup>128</sup> Lowden, s. 169

<sup>129</sup> Barber, s. 88

<sup>130</sup> Barber, s. 88

introdusert allerede mot slutten av det 6. århundre av keiser Tiberius II, da han erstattet det tradisjonelle romerske seierssymbolet, den bevinget seiersgudinnen Nike, med et kors oppstilt på toppen av fire trinn.<sup>131</sup> Tiberius og etterfølgerne hans brukte den latinske inskripsjonen *victoria augg*, keiserlig seier. Sammenhengen mellom disse myntene fremkaller idèen om en keiserlig seier inspirert av det guddommelige. Av dette fremgår det ikke at bruken av korset på dette viset kan settes i direkte forbindelse med ikonfiendtlig tankegods. Leos bruk av symbolet på sin nye milaresion kan like gjerne stå i sammenheng med nettopp kroningen av Konstantin V, og de relasjoner navnet hans brakte med seg. Dessuten ble det også gjort endringer på det bysantinske rikets ”dollarseddel”, *solidus*-mynten av gull, som nå ble produsert med keiserlige portretter på begge sider. Oppmerksomheten dras kanskje heller mot det keiserlige dynastiet som formidler av den guddommelige seier. Dette kan få en til å lure på hvorvidt Leos ønske om å fjerne ikonene fra det bysantinske samfunnet i det minste delvis var influert av ønsket om å gi plass til et økende visuelt språk for å framstille rikets nye fremgang, ført i hånden av keiseren for å nå fordums høyder etter en lengre periode med nedgang. Om ikke annet var denne vektleggingen av korset med på å bygge opp under ikonmotstandernes alternativ til billedbruken. På den annen side forteller den lite om hvordan de forstod og definerte korset som den eneste sanne formen for visuell representasjon.

Tatt i betraktning ikonmotstandernes fokusering på hengivenhet overfor korset, er det ikke mengder av materiale som forteller om hvordan dette ble forstått. I kirkekonsilet Konstantin V fikk sammenkalt i Konstantinopel i 754, nevnes for eksempel ikke korset i konsilets *Horos*, Forklaring. Det eneste betydelige utsagnet angående korset fra den første perioden av ikonstriden er det Konstantin selv som kom med i *Peuseis*; ”We bow down before the figure of the cross because of him who was stretched out upon it.”<sup>132</sup> Dette utsagnet er på ingen måter ikonfiendtlig, og kunne like gjerne kommet fra en ikontilhenger. Tidligere nevnte Leontios av Napoli, som argumenterte for de kristnes billedbruk i det 7. århundre, skrev blant annet: ”I worship the figure because of Christ who was crucified on it”,<sup>133</sup> en tekst som ble sitert av både Johannes av Damaskus og det syvende økumeniske konsil. Antakelig gjorde denne felles forståelsen det lite hensiktsmessig og nødvendig for ikontilhengerne å bruke tid på å diskutere ikonmotstandernes politikk vedrørende korset. Faktisk brukte Johannes ved et

---

<sup>131</sup> Barber, s. 89

<sup>132</sup> Barber, s. 90

<sup>133</sup> Barber, s. 90

tilfelle korset i en argumentasjon om hvorvidt en billedlig representasjon av Kristus var en mer hensiktsmessig form for representasjon av Jesu lidelse enn korset alene: "If therefore we venerate the form of the Cross, making an image of the Cross from some kind of matter, how is it that we should not venerate the image of the Crucified One?"<sup>134</sup>

Den største samlingen av ikonoklastisk materiale knyttet til bruken av korset er ikke fra den første perioden av ikonstriden, men fra inngangen til den andre. Allerede i tiden før ikonstriden brøt ut, skrev Germanos:

"And again, have not our emperors themselves, most pious and Christ-loving in all things, erected a monument, verily, of their own love of God – I mean the image in front of the palace, on which they have represented the likenesses of the apostles and the prophets, and written down their utterances about the Lord – thus proclaiming the cross of salvation to be the proud ornament of their faith."<sup>135</sup>

Man kan ikke med sikkerhet si hvorvidt det er Chalke-porten det her er snakk om, men det er uansett snakk om et sted foran det keiserlige palasset, og Chalke-porten ville antakelig vært det mest naturlige stedet å henge opp noe som var ment for allmennheten. Inkluderingen av billedlige framstillinger av apostlene og profetene, tyder på at dette ikke var å regne for en ikonfiendtlig handling, men heller en slags feiring av korset. Beretninger fra blant annet St. Teofanes forteller om hvordan keiser Leo senere fikk fjernet et Kristus-ikon over Chalke-porten, i det som regnes som den første voldelige trefningen i ikonstriden, og erstattet det med et kors.<sup>136</sup>

Rundt år 787 fikk ikonstriden en foreløpig slutt, med innkallelsen og gjennomføringen av det syvende økumeniske konsil. Ikke mange årene etter dette ble på ny et Kristus-ikon plassert over Chalke-porten, antakelig iverksatt av keiserinne Irene, en av konsilets initiativtakere. Knappe 30 år senere, under keiser Leo V, ble så på nytt et kors hengt opp. I den forbindelse ble det skrevet fem dikt. Disse gir et godt innblikk i hvordan ikonmotstanderne tenkte rundt korset, satt opp mot ikontilhengernes bruk av bilder. Det første av disse diktene er anonymt, og var plassert under selve korset. De fire neste er tilkjent fire navn; Johannes, Ignatius, Sergius og Stefanus, og var plassert to på hver side.

---

<sup>134</sup> St. John of Damascus, s. 49

<sup>135</sup> Barber, s. 92

<sup>136</sup> Cormack, s. 90

*”The Lord does not tolerate that Christ be depicted  
As a form voiceless and bereft of breath  
In earthly matter, which is condemned by the scriptures.  
Leo with his son the new Constantine,  
Marks the thrice-blessed figure of the cross,  
The glory of believers, set up on the gates.”<sup>137</sup>*

Her henvender forfatteren seg til det gammeltestamentlige forbudet mot avgudsdyrkelse. Her fant ikonmotstanderne et utgangspunkt for mye av sin argumentasjon. Alternativet som fremlegges er korset, *”the thrice blessed figure”*. Diktet foreslår også et motsetningsforhold mellom form og figur, der Kristus bare kan skildres ved hjelp av det siste. Videre fortsetter de neste diktene å fordømme det livløse materialets egnethet til å fremstille Kristus.

*“They who speak of God depict Christ in gold  
In the voice of the prophets, not seeing the things below.  
For being eloquent is the hope of those who believe in God,  
They clearly crush as God-hated  
The return to error of the makers of images.  
Agreeing with this, those who wear the diadem  
Gloriously raise high the cross, inspired by a pious resolution.”<sup>138</sup>*

I dette diktet, tilskrevet Johannes, tas den antimaterialistiske tanken et skritt videre. Veltalenhet erklæres som de kristnes håp, i direkte kontrast til de som vender tilbake til villfarelsen hos dem som lager bilder. Privilegeringen av den gammeltestamentlige vektleggingen av ordet blir dermed erkjent gyldig også for de *”nytestamentlige”* kristne. Profetene tas til inntekt for et slikt syn, ved at de omtales som de som ikke ser *”tingene nedenfor”*, forstått som den materielle verden. Korset, på tross av at det er en materiell gjenstand, blir gitt en verdi som tilsvarer det verbale vitnesbyrdet, og står i et motsetningsforhold til det materielle vitnesbyrdet bildene tilbyr.

*“O Logos, in order to strengthen the piety of those below,*

---

<sup>137</sup> Barber, s. 92

<sup>138</sup> Barber, s. 93

*And to show a clear and more complete knowledge of yourself,  
 You gave a law that only the cross be depicted.  
 You disown being pictured on the walls here by means of  
 Material artifice, as clearly now as before.  
 Behold, the great rulers have inscribed it as a victory-bringing figure.”<sup>139</sup>*

Ignatius opprettholder her motsetningen mellom ord og bilde ved å peke mot en lov som tillater avbildning av korset, mens den forbyr avbildning på vegger gjennom materielt håndverk. Denne loven utgår fra Logos. Diktet utforsker videre det forrige diktets skille mellom det hellige, hvor Logos befinner seg, og det nedenfor, som er vår materielle verden. Bare korset kan representere kunnskap om den oversanselige guddommen på en sann og komplett måte. Korset tilkjennes dermed en sterkere verdi enn en ren symbolsk. Idéen om korset som bringer seier fremheves på slutten, og gjenspeiler i så måte den keiserlige bruken av korset som seierssymbol.

*“Clearly Moses destroyed the leaders by this figure,  
 Prevailing over the enemy. Now the cross, the glory of the faithful,  
 Has stemmed the mighty current of deceit.  
 For the soulless artificial form inscribed here,  
 Devised as a hidden weapon by an illicit impulse,  
 Has been completely taken away.  
 For it is appropriate to discern Christ in this way.”<sup>140</sup>*

Sergius referer her til fjerningen av det siste Kristus-ikonet, ”*the soulless artificial form*”. Erstatningen, korset diktene var plassert rundt, autoriseres gjennom sin forbindelse til Moses. Igjen fremheves korset som det mest hensiktsmessige middelet for å forstå Kristus.

*“O Logos, you gave us for our salvation the cross,  
 The life-giving figure of the Passion,  
 Support of the faithful, and object of divine reverence.  
 O Logos, you removed the erroneous icon  
 That was previously shamefully inscribed here.*

---

<sup>139</sup> Barber, s. 94

<sup>140</sup> Barber, s. 94



*For this law is fit for all to keep thoughtfully,  
To reverence that very object nailed upon which you brought salvation.”<sup>141</sup>*

Dette femte og siste diktet, tilskrevet Stefanos, har den sterkeste adresseringen av Logos. Det støtter også opp under et forholdsvis problematisk element i ikonmotstandernes synspunkter, nemlig mangelen på en utlegging om forholdet mellom det Sanne Kors, som ble avvist som relikvie, og kors laget i dets bilde. Korset forstås nemlig både som en representativ figur for Kristi lidelse, og som selve korsfestelsens kors.

Sammen danner disse fem diktene et skriftlig rammeverk omkring korsets sentrale plass hos ikonmotstanderne. Bruken av Logos og figur sammen peker mot en avvisning av inkarnasjonens rolle i visuell representasjon. Alt det jordlige, materielle, blir forstått som en avledning for tilskueren av den kristne kunsten, et hinder for en sann forståelse av det hellige.<sup>142</sup> Ordet står på sin side over dette, og kan kun fremstilles gjennom korsets figur.

Vektleggingen av begrepet *figur* i forbindelse med korset var et viktig ankepunkt for ikontilhengerne. Den bysantinske munken Theodor Studita (759-826) skulle bli en av de fremste forsvarerne av billedbruken. I en respons mot diktene på Chalke-porten, anvendte han en tosidig strategi for å forklare begrepet figur som et direkte svar til Stefanos' dikt.<sup>143</sup> For det første argumenterte han for at ikonmotstandernes bruk av *figur* i forhold til korset var upassende:

”For the cross signifies Christ, it does not figure him. Hence it is also called a sign in holy scripture. It says that Moses made the serpent as a sign. This is for the cross. But a sign is one thing and a figure is another. Hence the morning star only signifies the day, while the sun itself figures when it shows the day. This then is how Christ is signified in the cross, even as he is himself figured in icons.”<sup>144</sup>

Sammenligningen av korset med Moses og kobberslangen innbefattet at ordbruken for begge skulle være lik. Begrepet for *et tegn* var bedre egnet til å forklare hva korset faktisk stod for, samtidig som det besvarte kravet om kontinuitet med skriftene. Korsets form ble forstått som uegnet til å vise den historiske Kristus. Som morgenstjernen kan den bare peke mot noe den

---

<sup>141</sup> Barber, s. 95

<sup>142</sup> Barber, s. 98

<sup>143</sup> Barber, s. 96

<sup>144</sup> Barber, s. 96

ikke selv er en del av, i motsetning til solen, som ikke bare går forut for menneskets kunnskap om dagen, men også gjør dagen mulig.<sup>145</sup> For det andre satte Theodor begrepet *figur* i forbindelse med begrepet *ikon*. Enhver figur tydeliggjøres når det avbildes i et ikon, og står dermed som en direkte forutsetning for ikonet. Ikonets posisjon forsterkes overfor korset ved at det forstås som den endelige åpenbaringen av det som korset bare antyder. I det Theodor anvendte begrepet *tegn* på ikonmotstandernes forståelse av korset, avfeide han deres form for representasjon som noe som tilhørte fortiden.

”For the archetype is manifest in the icon, as the divine Dionysios says. And indeed the icon and the figure have been spoken of by him and other fathers in a comparable manner. Clearly Christ’s icon is the life-giving figure of the Passion...The figure of the cross is the signifier of these things. If therefore the signifier is the support of the faithful and veneration, then how much greater is the representation in the work of the icon.”<sup>146</sup>

Theodor gikk også inn på diktenes bruk av Logos. Han vedgår at en legemlig avbildning av Logos ville være ”not only shameful, but also wholly extraordinary”.<sup>147</sup> Anklagen fra ikonmotstanderne ville i så måte være rettmessig hvis det var dette som var blitt gjort, men Theodor gjør et skille i bruken av navnene Logos og Kristus, der sistnevnte stod for den inkarnerte guddom, mens Logos representerte den før-inkarnerte guddom.

En annen respons til ikonmotstandernes anvendelse av begrepet figur kom fra Nikeforos (758-828), som var patriark i Konstantinopel fra år 806 til 815. I sin tredje *Antirrethikos*, et av flere skrifter rettet mot ikonmotstanderne, knyttet han ved hjelp av korsfestelsen begrepet *figur* til både korset og Kristi legeme.<sup>148</sup> For likevel å skille mellom disse, snakker han om det som kan forstås som en symbolsk figur for korset og en ikonisk figur for legemet. Den ikoniske figuren er mest verdig ærbødighet fra mennesker fordi den viser det mest ærverdige objektet. Korsets verdi står i et avhengighetsforhold til legemet som hang på det, og dersom man ikke hedrer den ikoniske figuren av den korsfestede, blir det meningsløst å hedre den symbolske figuren av korset: ”Either they worship the cross, and therefore worship the icon along with it, if they do not wish to dissolve their confession. Or, having destroyed the icon,

---

<sup>145</sup> Barber, s. 102

<sup>146</sup> Barber, s. 96

<sup>147</sup> Barber, s. 97

<sup>148</sup> Barber, s. 98

they also destroy the cross.”<sup>149</sup> Dessuten er den ikoniske figuren langt bedre egnet til å gjøre kunnskap om det hellige tilgjengelig, der den gjennom en felles likhet og navn leder direkte til det som den representerer.

Både Theodor Studita og Nikeforos prøvde å argumentere mot ikonmotstandernes visuelle ekonomia, samtidig som de ikke kunne avvise korsets legitimitet som et tradisjonelt kristent symbol. De søkte dette ved å legge fram en alternativ forståelse av språket ikonmotstanderne selv brukte om korset. Begge parter delte en forestilling om en figurs representasjon av et gitt objekt, men ikonmotstanderne anvendte korset som noe mer enn en enkel representasjon av av Kristi kors. Det var, som Konstantin V hevdet det i *Peuseis*, en representasjon av den korsfestede. Diktene over Chalke-porten gjenspeiler denne forståelsen av figuren av korset. Det var ikke snakk om å innføre en symbolsk ekonomeia for den kristne visuelle representasjonen, men å finne en ikke-legemlig form for å representere et ikke-legemlig objekt.<sup>150</sup> Den kristne kunstens mål var på sett og vis å vise Logos, ikke Kristus. Hvis vi her vender tilbake til Koimesis-mosaikken i Nikea, er det mulig å se en god demonstrasjon av de to ulike idéene rundt kristen representasjon. Korset var en direkte erstatning av Theotokos. Ordene ”I gave birth to you from the womb before the rise of the morning star” uttrykker det evig guddommelige i den inkarnerte Kristus. Denne forståelsen ble opprettholdt av ikonmotstanderne, de byttet bare ganske enkelt ut ikonet av inkarnasjonen med den ikke-legemlige figuren av korset. På denne måten søkte de å vise en figur som gjennom sin guddommelighet ikke er bundet av de legemlige avgrensningene ikontilhengerne prøvde å utforske.<sup>151</sup>

### 2.3.4 Ikonenes sannhet

I år 775 døde keiser Konstantin V etter å ha styrt riket alene i 34 år, og i de påfølgende årene avtok forfølgelsene av ikontilhengerne mye av sin voldelige karakter.<sup>152</sup> Hans etterfølger, Leo IV, stilte seg mer eller mindre likegyldig til hele striden, og ved hans død i år 780 kom på ny en ikontilhenger til makten i det bysantinske riket. Hans sønn, Konstantin VI, var ikke

---

<sup>149</sup> Barber, s. 101

<sup>150</sup> Barber, s. 103

<sup>151</sup> Barber, s. 105

<sup>152</sup> Ouspensky, s. 112

gammel nok til å styre landet, en oppgave som dermed ble ivaretatt av Leos hustru Irene. Hun stod for en positiv holdning til ikonene, og var som nevnt tidligere en av initiativtakerne bak det syvende økumeniske konsil i år 787. Dette konsilet, som bestod av rundt 350 biskoper og en rekke munkar, reetablerte hedringen av ikoner og relikvier. Det ble blant annet fastsatt at man skulle hedre bildene, men ikke dyrke dem, noe som hadde vært en av de sterkeste anklagene fra ikonmotstandernes side.

”We define, that the holy images, whether in color, mosaic, or some other material, should be exposed in the holy churches of God, on the sacred vessels and liturgical vestments, on the walls and furnishings, and in houses and along the roads, namely, the image of our Lord God and Savior Jesus Christ, that of our Lady, the immaculate and holy Mother of God, those of the venerable angels and those of all holy men. Whenever these representations are contemplated, they will cause those who look at them to commemorate and love their prototypes. We define also that they should be kissed and that they are an object of veneration and honor, but not of real worship, which is reserved for Him who is the Subject of our faith and is proper for the Divine Nature alone... The honor rendered to the image is in effect transmitted to the prototype; he who venerates the image, venerates in it the reality for which it stands.”<sup>153</sup>

Selv om dette på ingen måte la striden død, skulle det nå allikevel gå nesten 30 år før en keiser på nytt prøvde å endre det som de gjenopprettet. I år 813 ble Leo V ny keiser i det bysantinske riket. Han var opprinnelig ikke like brennende opptatt av å få fjernet billedbruken som det Leo III og Konstantin V var. Dette kom blant annet til syne i et tidlig forsøk på å få utarbeidet et kompromiss med patriark Nikeforos, hvor målet var å kunne forby ikonene uten å undertrykke dem fullstendig.<sup>154</sup> Da Leo V kom til makten, var Konstantinopel under beleiring av en bulgarsk hærstyrke, og det er ikke utenkelig at de tidligere ikonfiendtlige keiserens militære og politiske suksess over ganske lange keiserperioder var med på å påvirke ham til å prøve ut den samme tilnærmingen til kunsten som dem. Nikeforos og de andre ikontilhengerne som deltok i diskusjonene var imidlertid ikke interessert i Leos forslag, og sistnevnte gikk dermed hardere til verks med en rekke tiltak som minnet om tidligere forfølgelser. Et nytt ikonoklastisk konsil ble avholdt i år 815, samme år som Nikeforos ble avsatt som patriark i Konstantinopel, og selv om det ikke bidro

---

<sup>153</sup> Meyendorff, s. 68

<sup>154</sup> Ouspensky, s. 114

med nye innfallsvinkler og argumenter til diskusjonene, innledet dette konsilet det som skulle bli den siste perioden i den bysantinske ikonstriden. Ikontilhengerne hadde i årenes løp tilbakevist en rekke av ikonmotstandernes påstander, men de hadde likevel ikke klart å utarbeide et endelig forsvar, som en gang for alle kunne påpeke ikonenes rolle som sanne formidlere av det hellige.

Et utdrag fra skriftet *De tre patriarkers brev*, tilskrevet patriarkene i Alexandria, Antiokia og Jerusalem og rettet mot den ikonfiendtlige keiseren Teofilus (829-842), gir et innblikk i de forventninger som knyttet seg til portretteringen i de kristne ikonene:

”On the lordly portrait of our Lord Jesus Christ: good height, knitted eyebrows, beautiful eyes, long nose, curly hair, bent, good complexion, with a dark beard, the color of ripe wheat, resembling the form of his mother, long-fingered, sweet-voiced, sweet-spoken, most gentle, still, patient, long-suffering and bearing similar virtuous properties. The divine-human Logos is portrayed in this very particulars, so that no shadow of alteration or change in the divinity of the incarnate Logos is brought to light by which one might consider, according to the nonsenses of the Manichaeans, the true and immutable appearance to be a fantasy: “for the truth is shown in the likeness, the archetype in the icon. Each in the other with the difference of essence”, and we are led up through sensible symbols to the direct contemplations of intelligible things.”<sup>155</sup>

Dette avsnittet byr på en ganske krevende illustrasjon på Kristi kjennetegn som et inkarnert individ. Avbildningene var ment å være både historisk nøyaktige, realistiske og sannferdige, uten at man av den grunn skal anta at målet med portrettet var å beskrive en person så naturlig som mulig.<sup>156</sup> Skildringer som dette var en egen litterær kategori, hvis anliggende var å tilby en presis redegjørelse for en persons legemlige og ikke-legemlige trekk, slik at det skulle være lettere både å identifisere og skille portrettene fra hverandre. En illustrasjon som den man her finner i *De tre patriarkenes brev* fungerte dermed som en slags resept for visuell portrettering. Samtidig ble det også brukt som en del av forsvaret for denne portretteringen, som vi kan se i hvem som sendte det og hvem det var adressert til. I andre halvdel av avsnittet siteres også en anonym teolog som virket i overgangen fra det 5. til det 6. århundre, kjent som Pseudo-Dionysos Areopagitten: ”for the truth is shown in the likeness, the

---

<sup>155</sup> Barber, s. 107

<sup>156</sup> Barber, s. 108

archetype in the icon. Each in the other with the difference of essence.” Dette sitatet understreker betydningen av den visuelle siden ved resten av teksten ved å hevde at sannheten er vist i likheten.

Argumentene i *De tre patriarkenenes brev* prøver å få fram ikke bare at ikonene alltid har vært en del av den kristne tradisjonen, men også at ved å representere de særtrekk ved Kristus som det er mulig å portrettere, bekreftet ikonene inkarnasjonens realitet.<sup>157</sup> I tillegg antydte en slik definering av representasjonsprosessen det som var det tradisjonelle synspunktet på skildringen av Kristus; ikonet av en mann er ikke tilskrevet i henhold til natur, men i henhold til stilling. De spesielle egenskapene og trekkene som avbildes, tilfredsstiller kravene til den historiske ektheten til ikonet, samtidig som det skaper en mer kategorisk identitet for den portretterte. Begge disse sidene ved representasjonen ble nødvendige for kravet om sannferdighet som ikontilhengerne tillia ikonene.

For å kunne definere denne sannferdighetens kvaliteter, måtte ikontilhengerne omhyggelig gjøre rede for kunstverkenes opprinnelse. Til å hjelpe seg med dette anvendte de en forklaringsmodell som baserte seg på Aristoteles lære om de fire årsaker.<sup>158</sup> Aristoteles utarbeidet denne tankerekken for å forklare hva som er ”ansvarlig” for at noe eksisterer. Disse er den bevirkende årsak, i denne sammenheng forstått som artisten bak et ikon, den materielle årsak, som her gikk inn på ikonets natur, den formale årsak, knyttet til objektet ikonet representerte, og formålsårsaken, som angikk hensikten bak ikonet.

I ikontilhengernes argumentasjon skulle vektleggingen av den formale årsaken få størst betydning for hvordan man tenkte rundt ikonene. Patriark Nikeforos introduserte i sitt verk *First refutation* fra rundt år 820 noen av nøkkelbegrepene som skapte en formal redegjørelse for ikonene:

”The archetype is an existing origin and paradigm of a form portrayed after it, the cause from which derives the resemblance. Moreover, one may speak of the icon in this definition as of artistic things: an icon is a likeness of an archetype, having represented in itself by means of likeness the entire form of the one being represented, distinguished only by an essential difference with respect to matter, or an imitation and copy of an archetype, differing in essence and subject, or an artefact completely formed in imitation of an archetype, but differing in essence and subject. For if it does not differ in some respect, it is not an icon, nor

---

<sup>157</sup> Barber, s. 110f

<sup>158</sup> Barber, s. 110

an object different from the archetype. Thus, an icon is a likeness and representation of things being and existing.”<sup>159</sup>

Dette avsnittet viser til at det er skille mellom et ikon og den det representerer, både i form av dets vesen og dets objekt. Hvis det ikke skulle være noen form for ulikheter mellom et ikon og originalen, ville det forståelig nok vært meningsløst å snakke om dem som to ulike størrelser. Om man maler et bilde av Kristus vil det for eksempel bestå av blant annet treverk, voks og fargepigmenter. Kristus selv derimot, er en fullt ut menneskelig og guddommelig hypostase. Et sannferdig ikon vil være avhengig av den tidligere eksistensen til det den fremstiller, forstått som ikonets formale årsak, og kan dermed ikke vise noe oppdiktet eller innbilt. Denne forbindelsen mellom ikonet og originalen ønsket Nikeforos å opprettholde. For å få til det fokuserte han på ikonet som en artefakt, en gjenstand med en artistisk tilblivelse.

Fabrikkeringen av ikoner var, som vi har sett en del på tidligere, et av de sterkeste ankepunktene ikonmotstanderne hadde mot billedbruken i den første perioden av ikonstriden. Artistene ble blant annet anklaget for å identifisere sine egne produkter med det guddommelige. I det ikonoklastiske konsilet i 754s *Horos*, kom det ganske sterkt fram hvor negativt synet på billedkunstnerne var blant ikonmotstanderne: ”How senseless is the painter’s notion when he from sordid love of gain pursues the unattainable, namely to fashion with his impure hands things that are believed in the heart and confessed by the mouth.”<sup>160</sup> Ut fra forståelsen av at det hellige består utenfor det materielle, ble dermed påstanden om at et ikon var hellig sett på som uredelig og falsk.

Ikontilhengerne ble dermed nødt til å forsvare både artefakten og artisten bak det. Den enkleste definisjonen på en artist er nettopp en som lager artefakter. Men når et kunstverk blir utformet, har da kunstneren kontroll over alle sider av verkets identitet? Sagt på en annen måte, når form blir gitt til materiale, er da gaven i hendene på artisten alene? Ikontilhengerne gjorde her et skille som ikonmotstanderne ikke gjorde, ved å argumentere for at artistenes anliggende lå hos kunsten alene. Innholdet av det kunsten formidlet derimot, var utenfor artistens rekkevidde. Denne forskjellen ble videre utdypet under det syvende økumeniske konsilet:

---

<sup>159</sup> Barber, s. 110

<sup>160</sup> Barber, s. 112

”The making of icons is not an innovation of artists, but an approved legislation and tradition of the whole church. “Whatever is ancient is worthy of respect”, says Saint Basil. The antiquity of these matters is witness to this. Also the teaching of our inspired fathers, namely, that when they saw icons in the holy churches they were gratified. When they themselves built holy churches, in which they offered up to the Lord of all their God-pleasing prayers and bloodless sacrifices, they had icons set up. Therefore the notion and the tradition are theirs, and not the painter’s (the art alone is the painter’s). Clearly the command is from the holy fathers who build (the churches).”<sup>161</sup>

Patriark Nikeforos utformet en annen variasjon av den samme forskjellen. Konstantin V hadde angrepet artistene ved å erklære dem fullt og helt personlig ansvarlig for sine verk, i det de både laget og navnga bildene. Selve navngivingen av ikonene var det som ble oppfattet som støtende, idet det ble forstått som et forsøk fra artistenes side på å portrettere det guddommelige. Nikeforos argumenterte mot dette med å hevde at selve malingen av et bilde ikke kunne dele det som den representerte, av den grunn at maleriet var adskilt fra det.<sup>162</sup> Det blir ikke artistens anliggende å representere eller analysere en gitt gjenstand i sin helhet, men bare å representere den innenfor de betingelsene mediet tillater. Hvordan kunne noen så si om et bilde at dette er Kristus? Nikeforos foreslo at artisten har denne retten til å navngi sine verk, ved å hevde at et ikon ganske visst er et ikon av Kristus i den grad det kan være et ikon av Kristus. Portretteringen av Kristus blir i så måte ikke en oppdeling av hans menneskelige og guddommelige side, det tilbyr ganske enkelt en dokumentasjon av hans synlige trekk.

Både Nikeforos og det syvende økumeniske konsilet forsøkte å sette en grense mellom fremstillingen av et kunstverk og det teologiske innholdet det ferdige resultatet måtte sitte inne med.<sup>163</sup> Man kunne kanskje tro at dette nedvurderte artistenes rolle i det hele, men som vi så ut fra quinisextum-konsilet hadde ikonene nå beveget seg inn på samme område som teologiske tekster. Dermed ble artisten plassert i samme forhold overfor sine kunstneriske verk som teologer og filosofer ble overfor sine skriftlige. De presenterte kunnskap, både menneskelig og guddommelig, noe som igjen medførte at dette ikke var en jobb for hvem som helst. På samme måte som en kjetttersk lærer kunne lære bort falsk lære, kunne også kjettterske artister portrettere falske idéer. Som vi så i det syvende økumeniske konsilets

---

<sup>161</sup> Barber, s. 112

<sup>162</sup> Barber, s. 113f

<sup>163</sup> Barber, s. 114



vurdering av artistenes rolle for kunstverket, ble så vurderingsmandatet til et kunstverks eventuelle sannhet gitt til kirken, som med sin tradisjon var best utrustet til å sikre en opprettholdelse av den sanne læren. I et senere konsil i Konstantinopel, avholdt i 869-870, ble forståelsen av artistenes ansvar for sin kunst videreført. Både artistene og andre innenfor kirken skulle sørge for at kunsten var i samsvar med kirkens tradisjon og lære:

“Setting up holy and venerable icons and teaching the similar disciplines of divine and human wisdom are very beneficial. It is not good if this is done by those who are not worthy. For this reason no one is to paint in the holy churches who has been anathemized by what has been decreed, nor to teach in a similar place, until they have turned back from their deceit. Therefore, if anyone after our declaration were to allow these in whatever manner to paint holy icons in the church or to teach, is he a cleric he will endanger his rank, if he is a layman he will be banished and deprived of the divine mysteries.”<sup>164</sup>

Ved å utfordre forståelsen av artistenes rolle i forhold til representasjonen av det hellige, kom ikontilhengerne også inn på selve ikonets stilling som artefakt.<sup>165</sup> Ikonmotstandernes argument om at ikonene var falske på grunn av deres fabrikkerte status, ble så å si snudd på hodet. Det var nettopp på grunn av deres fabrikkerte status at ikonene var i stand til å være et sannferdig medium for kunnskap om det hellige. Ikonets verdi som et slikt medium gjorde det til noe mer enn en gjenstand som forsvant bak sin egen representasjon av noe som var viktigere enn den selv.

I avsnittet hentet fra Nikeforos *First refutation* bruker han to begreper som gir et innblikk i denne forståelsen; *imitasjon* og *likhet*. Akkurat som i utdraget hentet fra *De tre patriarkenes brev* er det heller ikke her snakk om å få til en så naturlig avbildning som mulig. I stedet signaliserer begrepene både en essensiell forskjell mellom ikonet og dets modell, og det som ble en omhyggelig beskrevet relasjon dem imellom.<sup>166</sup> En artefakt som er fullstendig formet i en imitasjon av en original, ble forstått som en bekreftelse på den samme originalens eksistens. Samtidig markeres en alteritet, annerledeshet, hvor en essensiell gjentakelse av originalen i artefakten umuliggjøres av nettopp den essensielle forskjellen. Nikeforos anvendte begrepet *likhet* for å beskrive nøyaktig hvordan relasjonen mellom disse to størrelsene var:

---

<sup>164</sup> Barber, s. 114

<sup>165</sup> Barber, s. 115f

<sup>166</sup> Barber, s. 116f

”The icon has a relation to the archetype, and is the effect of a cause. Therefore, because of this it necessarily is and might be called a relative. A relative is said to be such as it is from its being of some other thing, and in the relation they are reciprocal...Likeness is an intermediate relation and mediates between the extremes, I mean the likeness and the one of whom it is a likeness, uniting and connecting by form, even though they differ by nature.”<sup>167</sup>

Nikeforos trekker fram tre viktige poeng i dette avsnittet. For det første skaper relasjonen som formidles av likheten en gjensidighet, hvor ikonet både henter sin opprinnelse fra originalen, og vender seg tilbake til den. For det andre understreker defineringen av ikonet som en relativ, en gjenstand som står i et forhold til noe, at det er en forskjell mellom ikonet og originalen ved at de eksisterer som to selvstendige størrelser. For det tredje insisterer Nikeforos også på en viktig kvalifikasjon for det forholdet *likhet* identifiserer. Ikonet og originalen er forbundet gjennom form, ikke natur, og ikonets materiale står dermed ikke i den samme forbindelse med originalen. Denne formale relasjonen som likheten i ikonet understreker, gir likevel en fullstendig synliggjøring av det som blir representert, uavhengig av det faktum at det er snakk om en delvis gjengivelse av et objekt. Formen formidles gjennom materialet, og man vil dermed kunne si om et ikon at det framstiller et fullstendig portrett av for eksempel Kristus.

Disse idéene styres av to begreper som det kan være vanskelig å skille fra hverandre, nemlig *form* (*form*) og *skikkelse* (*shape*). Theodor Studita mente blant annet at form kan vise menneskeligheten til et objekt, men uten å portrettere de særegne karakteristikkene som fremhever objektets individualitet.<sup>168</sup> Form fungerer dermed som en nødvendig tidligere side ved visuell representasjon, som fremhever den formale siden, ikke den essensielle, i det som blir representert i et bilde. Nikeforos gjenspeiler denne forståelsen av et kunstverks form som dets opprinnelse i et avsnitt fra *First refutation*: ”Art imitates nature, not being of the same essence as it, but receiving the form of the nature as a paradigm and prototype, it renders a likeness to this, which can be seen in the majority of works of art.”<sup>169</sup>

Begrepene *form* og *skikkelse* overlappet hverandre tidvis i den ikonvennlige litteraturen, men for å kunne forklare hvordan formen åpenbares i ikonene tok Nikeforos og Theodor i bruk

---

<sup>167</sup> Barber, s. 116

<sup>168</sup> Barber, s. 118f

<sup>169</sup> Barber, s. 119

det sistnevnte.<sup>170</sup> *Skikkelse* forstås kanskje best som materialisert form. Dette medførte at ordet berørte en rekke anliggender knyttet til et individs visuelle trekk, deriblant dets konturer og spesielle ansiktstrekk. Som vi så i dette kapitlets første avsnitt, ble disse elementene brukt til å illustrere og fremstille et individs portrett. I *Anthirretikos* brukte Nikeforos forståelsen av portrettering til å definere denne funksjonen hos ikonet: "Making the absent present by manifesting the similarity and memory of the shape, (the icon) maintains (with its archetype) an uninterrupted relation throughout its existence."<sup>171</sup> Her er det skikkelsen som posisjoneres som brobyggeren i forholdet mellom ikonet og originalen. Kristi spesielle menneskelige trekk opprettholdt en sann forståelse av inkarnasjonen, der de bekreftet hans fullstendige menneskelige natur nedarvet gjennom Theotokos.

Den formalismen disse ikontilhengerne anvendte, var ikke først og fremst opptatt av den estetiske siden ved kunsten. Ikonene fikk sin verdi gjennom deres forms status som medvirkende årsak. De var fullstendige i seg selv, men likevel delvis i forhold til den de representerte. Avbildningen av disse personene var avhengig av deres legemlige virkelighet, og kunne dermed bare synliggjøre det som var blitt historisk åpenbart. I forbindelse med ikonet av Kristus, som hadde både en guddommelig og en menneskelig side, var den guddommelige siden forstått som utilgjengelig for alle kunstlige framstillinger. Det som kunne fremstilles visuelt var den formelle siden av hans menneskelige natur. Ikonene, som i sin helhet bestod av både materiale og mottatt form, kan beskrives som et slags henledende fravær, et utgangspunkt for tilskueren til en betraktning av den avbildede person.<sup>172</sup>

I sin bruk av begrepene for imitasjon, likhet og form, presenterte dermed de ikonvennlige teologene ikonene som artefakter vendt mot sitt subjekt. Denne gjensidigheten åpnet for en felles identitet mellom ikonet og originalen. Johannes av Damaskus prøvde i en kort kommentar til Basilios den stores *On the Holy Spirit* å definere relasjonen mellom ikonet og originalens hellighet ved å argumentere for ikonets deltakelse i nåden: "Material things are granted divine grace because of the name of the one depicted."<sup>173</sup> Materialet er i seg selv ubetydelig fram til den mottar nåden gjennom representasjonen. Johannes vendte tilbake til dette senere i samme tekst, der han utforsker tilskuerens rolle i denne deltakelsen: "It is the

---

<sup>170</sup> Barber, s. 119f

<sup>171</sup> Barber, s. 119

<sup>172</sup> Barber, s. 121

<sup>173</sup> Barber, s. 121

same with material things which by themselves are not to be venerated, but if the one depicted is full of grace, they (the material things) become participants in grace in proportion to faith.”<sup>174</sup> Tilskueren forvalter her troen som bringes til ikonet, og deltar gjennom den i den representertes nåde. Deltakelsen ble ikke forstått som en egenskap som i utgangspunktet tilhørte ikonets materiale, men identifiseringen av den representertes person gjorde likevel det materielle ikonet til en deltaker i nåden. Nikeforos prøvde å forklare dette i sitt verk *Refutatio et reversio* fra 820-årene:

”Consider this: the human image is a likeness resembling that person and is produced in an icon, and no one reacts to it by indulging in aesthetics or speech. The likeness it bears is the relation in which may be seen what one has in common with the other. The name discloses whence comes the image...I grant what has been said: that which forms is like the signifier, in that it is more than one element. The likeness in these, which is a relation, absolutely mediates that which they have in common, such that one might say “by likening” or “by being alike.” Hence, these are bound together by one idea, yet different by nature. For while each of these is one thing and then another by nature, yet they are not one and then another. For through the figure, in which knowledge has been from the beginning, the depicted hypostasis is apparent. Are you also heedless of what was said of the king’s icon: “If I and the king are one, then he who has seen me has seen the king.” Thence what follows on from these things is that likenesses prescribe a common participation in the relation, which by this logic absolutely results in their being brought together and destroyed together in relation to the natural form.”<sup>175</sup>

Nikeforos argumenterer her for at det er likheten som foreskriver en felles deltakelse i relasjonen. Denne likheten er det ikonet og originalen deler, igjen knyttet til form, ikke vesen. Når ikonmotstanderne ødela et ikon, var det en krenking av det formale, det vil si den synlige siden av den personen som ble avbildet. Dersom man ødela et ikon av Kristus, ville man ikke ødelegge ham, men hans mulighet for å være visuelt tilgjengelig.

Theodor Studita beveget seg også inn på det samme området i sin *Third refutation*, med tanken om at ikonet er identisk med originalen bare i form av likhet.<sup>176</sup> Sammen med Nikeforos skapte han en formalistisk forståelse av *likhet* som fjernet enhver trussel om en

---

<sup>174</sup> Barber, s. 121

<sup>175</sup> Barber, s. 122

<sup>176</sup> Barber, s. 123f

adskillelse mellom ikonet og originalen fra idéen om deltakelse. Ikontilhengernes forsvar av billedbruken hadde nå beveget seg ganske langt bort fra det språk Johannes av Damaskus og Germanos brukte i første halvdel av det 8. århundre. Der de to sistnevnte ikke klarte å utarbeide en overbevisende redegjørelse av forholdet mellom kopi og original, og dermed åpnet for en viderutvikling av ikonmotstandernes teologiske angrep, klarte det 9. århundres ikonvennlige teologer, med Nikeforos og Theodor Studita blant de fremste, å gjenopplive problemstillingene knyttet til ikonet ved å utvikle aristotelisk logikk for å definere ikonet som en artefakt, en utvikling som gjorde det mulig for ikontilhengerne å forsvare sitt krav om sannferdighet i ikonene.

### **2.3.5 Ikonenes nødvendighet**

Selv om ikontilhengerne nå hadde klart å presentere en gjennomført argumentasjon om ikonenes evne til å formidle sann kunnskap om det hellige, opphørte ikke diskusjonene mellom dem og ikonmotstanderne. Fra den andre ikonoklastiske perioden har man ikke funnet spor av tilsvarende ødeleggelser som i den første, men teologer som Johannes Grammatikos sørget for å opprettholde kritikken av billedbruken. Johannes Grammatikos hadde vært en sentral figur under Leo Vs revitalisering av ikonstriden i 815, og ble senere patriark i Konstantinopel fra 837 til 843.<sup>177</sup> I et bevart fragment av et av hans skrifter, går han til angrep på hva som er verdien med en sammenligning mellom et ikon og skildringer som den vi så i starten av det forrige kapitlet:

”It is impossible for a man to be portrayed by any means, unless one has been led to this by words, through which everyone that exists is definitively captured. As the particularities of someone have both distinguished him from those of like form and drawn him near to them in another way, (it follows that) he cannot be grasped in any effective manner by appearance. For if the family or the father from which an individual derives are not depicted – bringing forth his deeds and that he is blessed in his companions and the rest of his manners, which are only clearly discernible in the words by means of which one might judge his

---

<sup>177</sup> Ouspensky, s. 114f

praiseworthiness or blameworthiness – then the artwork is a waste of time. Hence it is impossible truthfully to discern the man by such delineations.”<sup>178</sup>

I denne teksten anvender Johannes ordenes evne til å fremstille kunnskap som en målestokk overfor ikonenes evne til det samme. Utseendet til en person kan ikke fortelle oss på en tilstrekkelig måte om personens opphav, og kan til og med forveksle den med andre av lignende utseende. Ord derimot, kan presentere for oss en større mengde kunnskap om et gitt objekt, slik at vi fullt ut kan forstå det. For Johannes ville dermed et ikon av Kristus være intet annet enn en dokumentering av hans utseende, ute av stand til å gi en videre forståelse av Kristi natur og egenskaper.<sup>179</sup> Han så en vesentlig mangel i ikonene, som trengte ord for å forklare seg. Dette var ikke en nødvendighet motsatt vei, og konklusjonen ble at bruken av ord gjorde en tilsvarende bruk av bilder og annen kunst til å formidle kunnskap om det hellige overflødig. Her var det ikke snakk om å ta i bruk teologisk argumentasjon i fordømmelsen av billedbruken. I stedet bygget han vurderingen av dem rundt deres kvalitative egnethet som kunnskapsformidlere.

I respons til denne ikonoklastiske utfordringen måtte ikontilhengerne demonstrere at den visuelle representasjonen var nødvendig på tross av ordenes iboende muligheter.<sup>180</sup> For å klare det, var det nødvendig å vise at et ikon var et tilstrekkelig medium for overleveringen av kristen kunnskap. Et videre spørsmål ut fra dette var hvorvidt et ikon kunne stå alene som et medium for slik kunnskap, eller om det trengte ord for å bli tydelig. Ikontilhengerne hadde allerede argument utover det 8. århundre at avbildninger av evangelietekster var likeverdige med evangelietekstene selv, men argumentasjonen var da mer rettet mot begges materielle natur. I det 9. århundre var fokuset nå kommet på begrepet *γραφή*, som kan bety både å skrive og å male. Nikeforos introduserte sin tenkning rundt ordet i *Antirrethikos*:

”γραφή, to begin from the most simple point, is spoken of in two manners. There is that which imitates through likenesses the paradigm which is formed and impressed; it is this which is the object of our enquiry. The first presents the message of the strung-together

---

<sup>178</sup> Barber, s. 125

<sup>179</sup> Barber, s. 126

<sup>180</sup> Barber, s. 127f

words through the spoken word. The other makes the imitation of paradigmatic persons apparent through resemblances.”<sup>181</sup>

Nikeforos forstår her skrijving og maling som to likeverdige og samtidig ulike måter å beskrive en original på. Både ord og bilde ble forstått som nødvendige for den relasjonen som opprettholdt et bånd mellom ikonet og originalen. Dette båndet ble opprettholdt gjennom et felles navn og utseende, definert gjennom bruken av relasjonsmessige begreper som *likhet* og *homonymi* (likelydende, med felles navn).

Ulikheten mellom ord og bilde kom fram gjennom deres ulike egenskaper. I følge Nikeforos hadde ord et potensial for tvetydighet, som igjen kunne utvikle seg til uenigheter og tvil.<sup>182</sup> I kontrast til ordet var et ikon direkte og umiddelbart i presentasjonen av sitt innhold, og stod dermed stødig i sin rolle som et medium for kristen kunnskap.

Theodor Studita presenterer en liknende forståelse av dette som vises i ikonet i *Three refutations*:

”No one could ever be so insane as to suppose that shadow and truth, nature and art, original and copy, cause and effect are the same in essence, or to say that ”each is in the other, or either one is in the other.” That is what one would have to say if he supposed or asserted that Christ and his icon are the same in essence. On the contrary, we say that Christ is one thing and his icon is another thing by nature, although they have an identical name. Moreover, when one considers the nature of the icon, not only would one not say that the thing seen is Christ, but one would not even say that it is the icon of Christ. For it is perhaps wood, or paint, or gold, or silver, or some one of the various materials which are mentioned. But when one considers the likeness to the original by means of a representation, it is both “Christ” and “of Christ.” It is “Christ” by homonymy, “of Christ” by relation.”<sup>183</sup>

I dette avsnittet nekter Theodor for at det skal være en felles essensiell kvalitet mellom ikonet og Kristus. Ikonet er i den forstand verken ”Kristus” eller ”av Kristus”. Disse identifikasjonene er bare tilgjengelig gjennom de relasjonene likheten til originalen skaper. Nikeforos kommenterte skrijving og maling som to likeverdige og samtidig ulike måter for gjengivelse av noe. Sentralt for Theodor var en tilsvarende forståelse av visuell og verbal

---

<sup>181</sup> Barber, s. 127

<sup>182</sup> Barber, s. 129f

<sup>183</sup> Barber, s. 129

inskripsjon.<sup>184</sup> All kunnskap som mennesket kan fatte, kan det ta til seg ved hjelp av både hørsel og syn. Likeverdigheten mellom ord og bilde ble opprettholdt også gjennom det at man ikke kunne vise til at Kristus hadde bedt noen om å skrive ned det de opplevde.

Allikevel hadde da apostlene og andre valgt å gjøre nettopp dette. Det nedskrevne evangelium kom dermed innenfor en del av kritikken ikonmotstanderne hadde rettet mot ikonene; det var et materielt og uautorisert medium, og kunne ikke kreve prioritet overfor en tilsvarende visuell representasjon.

Akkurat som Nikeforos søkte Theodor å fremheve likheten som den egenskapen i ikonene som gjør kristen kunnskap tilgjengelig gjennom imitasjon. I *Epistulae*, et brev skrevet til en mann med navn Naukratis, understreker han sannferdigheten ved visuell representasjon ved å knytte sammen imitasjon med idéen om ikonet som et øyenvitne.<sup>185</sup> På den måten er det ikonet, og ikke den som betrakter det, som skuer mot det som blir representert. Theodor startet denne tankerekken med påstanden om at ikoner er til gagn for dem som måtte betrakte dem gjennom deres relasjon til den personen som var portrettert. På den ene siden blir en god og hellig modell gjort tilgjengelig for tilskueren. På den andre siden bringes den åndelige betraktningen rettet av tilskueren mot ikonet videre til den representerte. I denne utvekslingen kommer ikonets rolle som øyenvitne fram. Som en refleksjon av faktiske hendelser, burde det i følge Theodor betraktes som om det var et levende øyenvitne av disse, der de nå var innskrevet i bilder på ikonets overflate. Videre i *Epistulae* fremhevet han også at i et ikon kommer tenkte forestillinger til syne i sin helhet i en virkelig, ikonisk form.<sup>186</sup> Et møte med et ikon er dermed å forstå som en begivenhet, hvor det som ellers ikke ville være annet enn tanker i hodet kommer til virkelighet. Dette er med å gi ikonet verdi som et nødvendig medium for kristen kunnskap.

Nikeforos utforsket dette med å fordømme unyttig kunst som lettsindig. Verdien til et ikon lå for ham i det representerte objektets nødvendighet og nytteverdi for menneskers livsførsel.<sup>187</sup> En artist kan lage kunstverk som er ubetydelig og uviktig, i den forstand at det ikke er ment å være noe annet enn utsmykning. Det artisten lager som gir en sann skildring av et hellig objekt kan derimot bli ansett som verdig:

”When these hands turn to divine monuments and sacred decorations, the art is glorified, receiving great praise and becoming worthy of love. For those who love to see something

---

<sup>184</sup> Barber, s. 130f

<sup>185</sup> Barber, s. 131f

<sup>186</sup> Barber, s. 131

<sup>187</sup> Barber, s. 133



deserve the best art, and the most beautiful work and design. Given this, art is neither to be blamed nor to be overlooked.”<sup>188</sup>

Ikonet var dermed forstått som noe man ikke bare kunne stå og se på, som enhver vakker gjenstand, men noe som drev en til å hedre det. Hvis man sammenlignet med et tilsvarende møte mellom menneske og ord, ble sammenhengen mellom tilskuer og ikon da lik den mellom ord og lytter. Og var det ikke lettere å imitere det man hadde sett enn det man hadde hørt? Denne idéen finner man i en homilie av patriark Photios fra år 867 knyttet til presentasjonen av en mosaikk av Theotokos i St. Sophia. Her fremstår ikonene ikke bare som sannferdige vitner av det helliges inntreden og virke i historien, men også som det best egnede mediet for å frembringe denne kunnskapen for menneskeheten:

”Christ was constrained in the flesh, and was borne in his mother’s arms. This is seen and confirmed and proclaimed in icons, with the teaching clearly stated by the law of personal eyewitness and spectators drawn to unhesitating assent. Who hates teaching by these means? How then could one not have previously rejected with hatred the same message of the Gospels? For just as speech is transmitted by hearing, so, in unison with piety, by means of sight is the form imprinted upon the tablets of the soul, describing the learning to those whose preconception is not soiled by wicked doctrines. Martyrs have suffered for their love of God...stories and pictures convey these things, but it is the spectators rather than the hearers who are drawn to imitation.”<sup>189</sup>

Vi har nå sett hvordan ikontilhengerne klarte å formulere et språk som anerkjente ikonene som ikke bare sanne formidlere av kristen kunnskap, men også verdifulle og nødvendige vitner til historiske begivenheter. Vi har sett at de ved å utforske ikonet som en artefakt, klarte å distansere seg fra det som ellers ville vært en svært problematisk essensiell identifisering mellom ikon og original. Den formale relasjonen som likheten i ikonene frambrakte, var med på å sette dem i en annerledes posisjon enn ord. Ikonene kunne stadfeste at det hellige var synliggjort på en måte som ord ikke kunne gjøre, og henlede tilskuerne videre til dette. I så måte var ikke den visuelle representasjonen forstått som kun likeverdig med den verbale/skriftlige. Som Photios gav uttrykk for i sin preken, ble den visuelle

---

<sup>188</sup> Barber, s. 133

<sup>189</sup> Barber, s. 135

representasjonen til slutt vurdert som den best egnede for å få fram den historiske realiteten i den kristne økonomia.

I år 842 døde den siste ikonoklastiske keiser i Konstantinopel, Theofilus, og akkurat som Leo IV, etterlot han seg en umyndig sønn.<sup>190</sup> Dermed ble det hans enke Theodora som overtok styringen av det bysantinske riket. Hun var, som Irene, en ikontilhenger. Johannes Grammatikos ble avsatt som patriark og erstattet med Methodius. Sistnevnte fikk innkalt til et nytt konsil i år 843, hvor det syvende økumeniske konsils lære om hedringen av ikoner igjen ble erklært som sann ortodoks lære. Denne begivenheten fikk navnet Ortodoksiens triumf, og fra og med samme år, på den første søndagen i fasten, ble den feiret i alle de bysantinske kirker, med lovprisning av ikonene.

Dette skulle bli den siste gangen det var nødvendig å reetablere ikonenes posisjon i det bysantinske riket. Ved avslutningen av den andre ikonoklastiske periode var de politiske forholdene blitt forholdsvis stabile, og selv om dette bildet skulle endre seg igjen med årene, var det ingen nye keisere som igjen skulle utforske de samme holdningene.<sup>191</sup> Dette kan i stor grad spores tilbake til de diskusjoner som utspant seg over den knappe 150-årsperioden ikonstriden utspant seg over. Det språket og de idèene ikontilhengerne hadde utviklet som svar på de utfordringene og anklagene ikonmotstanderne hadde rettet mot dem, hadde gitt et solid grunnlag for å opprettholde hedringen av ikonene, selv i møte med de militære truslene riket senere stod overfor. I møte med sine motstandere, som i større eller mindre grad ble støttet opp av det keiserlige maktapparatet gjennom årene konflikten varte, brukte ikontilhengerne de våpnene de hadde tilgjengelig, og klarte på den måten å holde billedkunsten solid plantet i den bysantinske, og senere ortodokse, kirkens bevissthet.

---

<sup>190</sup> Ouspensky, s. 115f

<sup>191</sup> Cormack, s. 99

### 3.0 Avslutning

I denne oppgaven har jeg sett nærmere på bakgrunnen for ikonenes viktige posisjon i det religiøse livet til den ortodokse kirke, sentrert rundt ikonstriden i det bysantinske riket mellom år 730 til 843. Bakgrunnen for denne striden lå i den stadig voksende betydningen og bruken av kristen kunst både i og utenfor kirken fram mot det 8. århundre, som til slutt førte til at den kristne kunsten ble satt på kirkens agenda under quinisextumkonsilet i år 692. Kunsten fikk etter hvert tilnærmet samme status som teologi, og artistene samme status som teologer.

Denne økte statusen medførte også økt motstand. I en politisk turbulent periode var det et vesentlig spørsmål om hvorvidt de kristne levde etter Guds vilje, og gjennom ikonfiendtlige keisere som Leo III og Konstantin V ble billedbruken forsøkt utryddet. Angrepet rettet seg mot ikonenes mulighet for en sannferdig representasjon av det hellige, og var basert i det gammeltestamentlige forbudet mot idoldyrking. I første rekke var det Johannes av Damaskus og patriark Germanos som utarbeidet forsvaret mot ikonmotstandernes aggresjon. De la da grunnlaget for mye av den senere argumentasjonen til ikontilhengerne, men klarte ikke å utforme et tydelig nok forsvar til å legge striden død.

Under det syvende økumeniske konsil i Konstantinopel rundt år 787, ble hedringen av ikoner stadfestet som sann kristen lære. Dette ble igjen forkastet av keiser Leo V, som rundt år 815 innledet en ny periode med hard motstand mot billedbruken. I denne perioden klarte fremtredende ikontilhengere som Theodor Studita og patriark Nikeforos å utforme et endelig forsvar av ikonene, ved å anvende artistotolisk tankegods knyttet til ikonenes formale vesen og årsak. Dette forsvaret framholdt at et ikon var en sannferdig formidler av kristen kunnskap, både overfor personen det representerte, og sin egenskap av å være et medium rettet mot denne. Ikonene ble derfor vurdert som verdifulle og nødvendige vitner om det hellige. De var i sannhet vinduer til himmelen ved å være øyenvitner til det helliges virke i historien.

I det som senere skulle bli kalt den ortodokse kirke, har denne læren og forståelsen av billedkunsten holdt seg fram til våre dager. Kirkens bruk av ikoner gjenspeiler i så måte den tradisjonen ikontilhengerne kjempet så hardt for å utvikle og opprettholde. For å avslutte

denne oppgaven kan det være på sin plass å vise til et sitat fra dagens patriark i Konstantinopel, Bartholomeos I:

”Truth is beheld; it is not understood intellectually. God is seen; He is not examined theoretically. Beauty is perceived; it is not speculated about abstractly.”<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Bartholomew, Foreword p viii

## 4.0 Kilder

Barber, Charles. "*Figure and likeness. On the limits of representation in Byzantine iconoclasm*". Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press, c2002.

Bartholomew, His All Holiness Ecumenical Patriarch. "*Encountering The Mystery. Understanding Orthodox Christianity Today*". USA: Doubleday, 2008.

*Bibelen*, Norsk oversettelse. Oslo (1978), Det norske bibelselskap.

Clendenin, Daniel B. "*Eastern Orthodox Christianity. A Western Perspective*". Grand Rapids, MI: Baker Academic, c2003.

Cormack, Robin. "*Byzantine art*". Oxford: Oxford University Press, 2000.

Louth, Andrew. "*St. John Damascene, Tradition and originality in Byzantine theology*". Oxford: Oxford University Press, 2002.

Lowden, John. "*Early Christian and Byzantine art*". London: Phaidon, 1997.

Meyendorff, John "*The Orthodox Church. Its Past and Its Role in the World Today*". Crestwood, N.Y: St. Vladimir's Seminary Press, 1996, c1981.

Ouspensky, Leonid. "*Theology of the icon. Volume one*". Crestwood, N.Y: St. Vladimir's Seminary Press, 1992.

Pelikan, Jaroslav. "*Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture*". New Haven; London: Yale University Press, 1999.

St. John of Damascus. "*Three treatises on the divine images*". Crestwood, N.Y: St. Vladimir's Seminary Press, c2003.

St. Theodore the Studite. “*On the Holy Icons*”. Crestwood, N.Y: St. Vladimir’s Seminary Press, 1981.